4

L'Atene antica di Sebastiano Ittar

Un architetto di Lord Elgin tra Sicilia, Malta e Grecia

Francesca Buscemi

K.A.S.A.

Progetto K.A.S.A. (Koinè Archeologica, Sapiente Antichità) :

- Capofila responsabile delle informazioni qui pubblicate, prof. Pietro Militello, Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Scienze dei Beni Culturali, Siracusa.
- Autorità di Gestione per il programma Italia – Malta:
  Ufficio speciale per la Cooperazione Decentrata allo Sviluppo e alla Solidarietà Internazionale – Presidenza della Regione Siciliana.

In copertina: Sebastiano Ittar. Eretteo. Dettagli del portico nord.

L'Atene antica di Sebastiano Ittar

Un architetto di Lord Elgin
tra Sicilia, Malta e Grecia

Francesca Buscemi

Officina di Studi Medievali
2008

K.A.S.A. è l’acronimo di *Koiné archeologica, sapiente antichità*. E’ un progetto realizzato dalla Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Catania, dalla University of Malta e dalla *Officina di Studi Medievali* di Palermo e finanziato nell’ambito del programma *Interreg IIIA Italia-Malta*, anno 2004-2006, proposto dalla Regione Siciliana con contributi della Comunità Europea (European Regional Development Fund). L’obiettivo strategico del progetto è la valorizzazione del patrimonio culturale (sia monumentale sia immateriale) che accomuna le province di Siracusa e Ragusa e l’arcipelago maltese, per rafforzare le identità delle comunità locali e la reciproca conoscenza, riqualificare in senso culturale i flussi turistici già esistenti, inserire siti minori finora poco conosciuti all’interno dei circuiti, incrementare il turismo di qualità proveniente da altre aree italiane ed europee.

K.A.S.A. is the acronym of *Koiné archeologica, sapiente antichità* (Archaeological community, wise antiquity). It is a project realized by the Facoltà di Lettere e Filosofia of the University of Catania, by the University of Malta and by the *Officina di Studi Medievali* of Palermo, funded by the European Regional Development Fund (2004-2006) within the *Interreg IIIA Programme, Italy-Malta*, years 2004-2006, a Community initiative which aims to stimulate co-operation between regions throughout the European Union.
The strategic goal of the project is the valorisation of a shared cultural (both tangible and intangible) heritage between the provinces of Syracusa and Ragusa and the Maltese archipelago, in order to reinforce local identities and reciprocal knowledge, to upgrade the already existent touristic flows with a cultural direction; to introduce minor, less known sites in established touristic networks, and to promote cultural tourism coming from other areas of Italy and Europe.

Buscemi, Francesca <1974 - >
L’Atene antica di Sebastiano Ittar : un architetto di Lord Elgin tra Sicilia, Malta e Grecia / Francesca Buscemi. – Palermo : Officina di Studi Medievali, 2008. – (Kasa ; 4)
I. Buscemi, Francesca 1. Ittar, Sebastiano
720.92 CDD-21
ISBN 88-88615-77-6

CIP – *Biblioteca Francescana di Palermo*

Via del Parlamento, 32 – 90133 Palermo
e-mail: mailing@officinastudimedievali.it
www.officinastudimedievali.it
www.medioevo-shop.com
www.um.edu.mt
www.flett.unict.it

ISBN 88-88615-77-6

Prima edizione, Palermo, giugno 2008

Stampa: FOTOGRAF – Palermo

Editing: Alberto Musco

Indice

Premessa

La conoscenza della Grecia antica riveste certamente un ruolo centrale nello sviluppo della cultura europea. L'interesse per il mondo classico è una scelta consapevole, che si afferma in età moderna nella letteratura e nella saggistica, molto prima della nascita della ricerca archeologica e della riscoperta di ambientazioni e monumenti; rappresenta anche il recupero di una dimensione diversa dal presente e un'occasione di confronto con la società vissuta.

La ricostruzione del mondo delle *poleis* proposta tra il Settecento e gli inizi del secolo successivo mostra però un carattere fortemente ideale, spesso privo di un adeguato approfondimento critico della realtà storica, alimentando anche un fenomeno di costume più generale. Contribuisce a connotare la borghesia urbana e coinvolge progressivamente l'immaginario collettivo a vari livelli, dalle visioni teatrali dell'antico proposte in pittura, fino alle rielaborazioni che interessano ambiti diversi della produzione artigianale. Soprattutto nel Settecento, queste istanze contribuiscono a sostenere la richiesta di un rinnovamento culturale, politico e sociale, ad affinare la capacità di analisi del presente, a realizzare un recupero di valori su cui sembra rifondarsi gran parte del pensiero europeo. La funzione 'produttiva' dell'esperienza greca di età classica, accrescendo il suo significato formativo, incentiva nel tempo anche nuovi ambiti di studio e permette di esprimere una visione della realtà più laica e meno condizionata dalla proposta, finalizzata e integrale, del monoteismo cristiano nelle sue varie forme confessionali. La rivoluzione dei 'lumi', quindi, si compie certamente anche attraverso il recupero della tradizione greca e latina, che in diversi contesti nazionali diviene elemento generatore di un nuovo sistema educativo. Questo viene concepito come *paideia* esemplare, destinata alle classi dirigenti, motore di una società 'moderna' nelle sue diverse accezioni, da quella espressa dalle riforme francesi post-rivoluzionarie a quella del rinnovamento statalista prussiano.

L'inizio della ricerca antiquaria e archeologica, nei luoghi e sui monumenti di questa antichità ideale e immaginata, mostra progressivamente una realtà diversa, una concretezza materiale e una dimensione ben lontane dal mito letterario. Mentre la tradizione figurativa europea aveva potuto dare corpo ad una Grecia sognata, nobile e concettuale, già solo la migliore conoscenza ambientale offriva un quadro del tutto divergente: tra i fantasiosi 'imbarchi per Citera', dipinti da pittori visionari per le aristocrazie occidentali, e il paesaggio brullo e impoverito della natura ellenica, dall'Attica alle isole egee, intercorreva una differenza stridente, che generava delusione e incertezze. Fondato il regno di Grecia, lo stesso giovane sovrano Ottone I Wittelsbach (1832-1962) non riusciva ad accettare sufficientemente e a capire questa realtà fisica, materiale e culturale, di un territorio molto lontano dalla logica mitteleuropea, essendo costretto ad allontanarsene. Ernst Curtius, invece, un giovane tedesco giunto nel 1837 come istitutore dei figli di uno dei tedeschi trasferitisi in Grecia al seguito del sovrano, il professor Ch. A. Brandis, proprio nello stesso periodo aveva modo di iniziare un rapporto che avrebbe permesso la nascita degli scavi sistematici di Olimpia; le vicende dei due protagonisti possono esemplificare la graduale divaricazione tra gli esiti del recupero romantico e idealistico e l'esordio dell'incipiente ricerca scientifica. Nella seconda metà dell'Ottocento e in particolare dopo gli anni sessanta del secolo, infatti, si afferma una nuova fase della riscoperta della Grecia, quella dell'archeologia militante, che comincia a mostrare un processo storico tutt'altro che ideale e privo di contraddizioni. Le grandi scoperte di Troia, Micene e di Atene riaccendono curiosità ed interesse, ma in una forma ben diversa dal concetto del mito del classico come misura educativa della società, realtà culturale che rimane fuori dal tempo e può mostrare un'inesaurita e rinnovabile validità. È lucida e significativa la considerazione di Friederich Nietzsche, che segna proprio questo momento della disillusione e l'inizio di un'attenzione più critica ed oggettiva: "*I Greci di Winckelmann e di Goethe…, prima o poi si scoprirà l'intera commedia ! Era tutto storicamente falso oltre ogni misura, ma moderno*".

Il rapporto tra antichità greca e Europa moderna, pertanto, pur essendo un aspetto fondante e centrale dell'esperienza occidentale, non può essere ricondotto a schemi stabili ed univoci. Al contrario, evolve nel tempo e si connota in maniera progressivamente diversa, in un continuo approfondimento conoscitivo e con una diversa funzione culturale. Nel corso del Novecento la rivalutazione della storicità dell'esperienza greca ha permesso di sviluppare una ricostruzione antropologica dei fenomeni antichi del tutto nuova; partendo da questa base informativa è possibile compiere un'introspezione e un'analisi delle forme costitutive e più remote del nostro stesso linguaggio sociale, mettendoci in grado di percepire meglio anche il presente e di andare oltre l'ovvietà di ciò che è quotidiano e inconsapevolmente acquisito. Ciononostante, soprattutto negli ultimi decenni, la forte specializzazione della disciplina a volte ha fatto perdere di vista l'esigenza di una ricostruzione sto-

rica globale e di una partecipazione effettiva alla vita intellettuale contemporanea, producendosi anche a discapito di una fruizione collettiva dei risultati. Si è avviato in questo modo un fenomeno di progressivo disinteresse della 'cultura comune', speculare all'approfondimento scientifico, che spesso non sa comunicare il senso più profondo della ricerca, altre volte ne offre versioni banalizzate e superficiali. Bisogna constatare che in un momento di crisi degli studi classici, ma di ricerca delle 'radici' della nuova Europa che si cerca di costruire, l'accademia di storici e di archeologi che si occupano di Grecia antica anche in Italia riesce a dialogare solo con difficoltà al suo interno e con il proprio presente.

Lo studio di Francesca Buscemi propone una nuova occasione per riconsiderare il momento più entusiasmante della riscoperta dell'Ellade, quando la forza ideale del mito classico valorizzava i primi contatti diretti con le testimonianze antiche. Nei primi anni dell'Ottocento l'interesse di Lord Th. Bruce, conte di Elgin, ambasciatore inglese a Costantinopoli dal 1799 al 1803, determinava infatti l'inizio della storia di ricerche e riscoperte delle antichità greche, proprio partendo da quelle più significative e simboliche: Atene e la sua Acropoli. L'intervento, certamente importante, per altri versi fu condotto con metodi e finalità sin dall'epoca non condivise, divenendo responsabile di una grave ferita al patrimonio culturale della Grecia moderna. Allo studio conoscitivo dei monumenti, ripuliti sommariamente dalle terre accumulatesi che ne impedivano il rilievo, infatti, si associava lo smontaggio e l'asportazione degli elementi scultorei e rappresentativi di alcuni monumenti importanti e soprattutto del Partenone. La maggior parte della decorazione figurativa del tempio, conservatasi sino ad allora nonostante le tormentate vicende subite, affrontava quindi un viaggio difficile e funestato per raggiungere l'Inghilterra, comportando una decontestualizzazione certamente negativa, ma che nell'Europa occidentale avrebbe permesso un contatto diretto e una capacità di divulgazione culturale senza confronti.

All'equipe di lavoro organizzata dal nobile britannico aveva partecipato anche Sebastiano Ittar, architetto catanese e figlio d'arte, al quale si devono le 'immagini' di queste prime scoperte attraverso la produzione di una serie di disegni e ricostruzioni, che per la prima volta presentavano in dettaglio forme e contesti della tradizione ateniese di età classica, dal punto di vista di un osservatorio eccezionale: l'Acropoli di Atene. Il rilievo diretto dei monumenti greci era al centro di un interesse e di un dibattito che animava la cultura europea e interessava il rinnovamento architettonico delle città più importanti. La Koenigplatz di Monaco di Baviera rappresenta una delle più felici espressioni del neo-classicismo ormai affermatosi e mostra il valore attribuito alla conoscenza precisa delle forme, considerate parti di una sintassi espressiva provvista di un senso e di una logica estetica da riscoprire, studiare e riproporre. Lo afferma lo stesso Elgin, scrivendo a Lusieri: " *La gran varietà medesima delle nostre manifatture, degli oggetti, vuoi di eleganza, vuoi di lusso, consente mille modi di usare simili particolari. Una seggiola, uno sgabello,*

disegni o fogge di porcellane, ornamenti per cornici, tutto è importante, e sarebbero desiderabilissime riproduzioni di codesta roba sia in forma di dipinti sia in forma di modelli".

Nello studio condotto, l'Autrice parte proprio dalla ricostruzione del contesto culturale in cui si pone l'esperienza ellenica di Ittar, interessandosi anche alla storia del personaggio e restituendone un profilo biografico ricco di notazioni inedite e di spunti per ulteriori riflessioni. La città di Catania ricostruita dopo il terribile terremoto che l'aveva distrutta nel 1693 costituisce la scena principale del racconto di una vita molto movimentata, che conduce il giovane architetto prima a Malta, poi a Roma, quindi in Grecia, per terminare nuovamente a Catania. I viaggi di Ittar ripercorrono i luoghi canonici del traffico commerciale verso l'Oriente, che vedeva nella città siciliana uno dei terminali e in Malta una testa di ponte cosmopolita, con un ruolo strategico e mercantile rinnovato, grazie al patronato inglese affermatosi dopo l'avventura bellica di Napoleone. Lungo queste rotte passa non solo un movimento di merci, dalle stoffe alle spezie, ma anche un movimento di uomini, di famiglie, di conoscenze, in un momento di forte incremento dei contatti tra due parti del Mediterraneo a lungo rimaste fortemente separate. Il giovane architetto si inserisce e condivide questo fermento, anche per il peso della specifica tradizione famigliare, cogliendo l'occasione dell'invito a partecipare alla spedizione durante un suo soggiorno romano ed esprimendo a livello individuale la stessa aspirazione ad ampliare i confini tradizionali del proprio nucleo sociale che sembra caratterizzare il periodo.

I disegni di Ittar sono stati redatti in una duplice serie: sinora era nota solo quella principale, consegnata a Lord Elgin tra il 1803 ed il 1804, che ne era il committente, conservata al British Museum dal 1816 e oggetto di recente di una nuova edizione critica. F. Buscemi pubblica però per la prima volta un'altra collezione di grafici, depositati a Catania presso il Museo Civico di Castello Ursino, rielaborati in un secondo tempo sulla base di appunti andati perduti. Dall'esame critico e accurato delle varie tavole si ricava la possibilità di una visione più completa del lavoro condotto sull'Acropoli di Atene e del carattere metodologico adottato per il rilievo. Appare di particolare interesse soprattutto la planimetria generale di Atene, della quale è già stata offerta un'anticipazione dalla stessa Buscemi, documento che mostra le capacità e le scelte dell'architetto. In attesa di ricevere i necessari permessi per accedere all'Acropoli, all'epoca sede di un presidio militare ottomano, Ittar si era dedicato, infatti, allo studio topografico generale dell'insediamento antico. All'interno delle mura rinnovate durante la turcocrazia e dell'ingombro del tessuto edilizio dell'età moderna vengono individuate e segnalate in maniera specifica tutte le emergenze monumentali sopravvissute, indicandole con l'identificazione più consueta, derivata dalla lettura di Pausania. A parte questo studio topografico, anche gli altri disegni, con planimetrie, ricostruzioni, esami di dettaglio, offrono numerosi spunti di ricerca, riprendendo i temi proposti nella serie

inglese con alcune modifiche e a volte anche con qualche incompletezza formale, che contribuisce a dare l'impressione di un lavoro in corso.

L'insieme delle tavole fornisce una documentazione di qualità e di grande importanza, non solo per la conoscenza degli interventi condotti sull'Acropoli da Lord Elgin nei primissimi anni dell'Ottocento, ma anche come testimonianza culturale dell'epoca in cui sono stati redatti. F. Buscemi cura in maniera molto attenta questo aspetto, cercando di fornire le linee guida necessarie a comprendere la collocazione dell'architetto nel suo contesto storico e culturale, cercando di spiegarne motivazioni e metodi, accennando infine anche alla fisionomia umana del personaggio. Caratterizzato da autonomia di giudizio e carattere indipendente, da alcuni accenni epistolari di G.B. Lusieri, l'altro grande protagonista della spedizione e l'organizzatore dei lavori sul campo, sembra che non fosse accettato senza riserve nel gruppo di Elgin, venendo anche sospettato di un'intesa con il console francese ad Atene, L.F.S. Fauvel, che aveva trasformato la sua casa nella vecchia agorà del Ceramico in una collezione di opere d'arte. La contesa tra Francia e Inghilterra si trasponeva infatti, nella dimensione locale, anche in una competizione che aveva come oggetto la raccolta delle antichità classiche della città, come veri e propri trofei da esibire. Mentre Ittar, terminato il lavoro, ripartì per l'Italia, dove mise in bella copia i rilievi eseguiti per la consegna definitiva a Lord Elgin, Lusieri rimase ad Atene fino alla sua morte nel 1821; fu lui il vero protagonista dello spoglio del Partenone e divenne gradualmente una specie di guida delle antichità della città e soprattutto della sua Acropoli, continuando ad accompagnare i visitatori europei, raccontando le avventure e le leggende della riscoperta e continuando a collezionare e a vendere reperti e acquerelli. Al contrario dei disegni di Ittar, però, i dipinti di Lusieri di questo lungo periodo sono andati completamente perduti, ad eccezione di un quadro ad olio del monumento di Filopappo, solo recentemente acquistato, nell'aprile del 2007, dalla National Gallery of Scotland, dove sono conservati anche due acquerelli venduti a Lady Ruthven nel 1819. Si tratta di una storia ancora da scrivere in maniera esauriente, che coincide cronologicamente con il rapido incremento di sempre più numerosi viaggiatori interessati allo studio delle rovine, come gli inglesi della Società dei Dilettanti, che disegnano ancora una volta le rovine di Atene e dell'Attica, ripercorrendo alcuni dei luoghi visitati dalla 'missione' di Elgin, dal Sunio ad Eleusi. Mentre l'architetto catanese esporta solo immagini e proposte di studio, inizia a fiorire il mercato di reperti archeologici, che vede aristocrazia e alta borghesia, insieme ai grandi Musei della Mitteleuropa, tra i committenti principali di un traffico di sculture e iscrizioni trasformati in merci e oggetti da tesaurizzare. Fino al momento della rivolta greca della fine del primo ventennio dell'Ottocento la piazzaforte turca dell'Acropoli viene visitata numerose volte e rilievi, stampe e dipinti ne incrementano la conoscenza, proseguendo il lavoro di Ittar e contribuendo a trasformarla in un luogo della memoria collettiva.

Riprendere e analizzare la documentazione di questo processo culturale ri-

sponde ad un'esigenza, quella del recupero critico delle motivazioni iniziali dell'interesse per l'antico nella società europea dell'età moderna, dell'analisi del significato attribuito al rapporto con un passato ritenuto 'speciale', dell'assunzione di una maggiore consapevolezza. La ricerca condotta offre un importante contributo in questo senso, suggerendo diverse possibilità di approfondimento, non solo quella più strettamente connessa alla topografia ateniese, all'archeologia del sito e alla ricostruzione del ruolo della città nella storia dell'architettura; si tratta anche di esaminare le istanze sociali e culturali del periodo della riscoperta della Grecia, le diverse funzioni culturali che tale fenomeno ha assunto nei contesti storici e ambientali in cui si è prodotto; coinvolge infine la necessità di riflettere sul senso e sull'utilità sociale di questi studi nella società contemporanea. Il forte interesse che anche in Italia stanno assumendo questi temi, come documenta lo studio su Ittar e il suo deposito d'archivio catanese, dimostra la volontà di partecipare ad una discussione di più ampio respiro, confrontandosi nuovamente con un indirizzo di studi europeo e internazionale.

E. Lippolis
(Università "La Sapienza" – Roma)

Introduzione

Il mio primo incontro con i disegni dell'architetto catanese Sebastiano Ittar su Atene antica risale al 2000, quando ebbi occasione di consultare presso la biblioteca della Scuola Archeologica Italiana ad Atene le riproduzioni fotografiche di alcuni elaborati dedicati all'Acropoli, dal titolo di *Recueil des meilleurs monuments de la Grèce*, giuntevi per iniziativa di Guido Libertini negli anni 1939-1940, in cui lo studioso fu direttore dell'Istituzione.

Sebbene le tavole originali si trovassero presso il Museo Civico di Castello Ursino a Catania, mi apparve subito propizia l'occasione di avviare una ricerca sugli strumenti di formazione e sull'attendibilità grafica di Ittar proprio ad Atene, cioè nel contesto più favorevole sia alla verifica diretta sui monumenti antichi delle informazioni contenute nelle tavole, sia al reperimento dei confronti necessari negli apparati grafici delle principali pubblicazioni di soggetto archeologico sulla Grecia, dal Seicento all'Ottocento.

Ben presto, il profilo di Sebastiano Ittar si rivelò enigmatico sul piano biografico e su quello scientifico, nonostante il già noto *pamphlet* redatto qualche decennio dopo la sua morte dal nipote Sebastiano Zafarana Ittar.

Per quanto l'impegno professionale in Grecia del Catanese si presentasse delineato in maniera relativamente più chiara, essendo esso legato alle ben più note vicende di Lord Elgin e dei marmi del Partenone, ulteriori approfondimenti erano certamente richiesti dai quarantotto disegni della *Recueil*, privi di un testo di accompagnamento e mai editi dagli studiosi moderni.

L'interesse e la prolificità dell'attività di Ittar, incaricato dei rilievi dei monumenti antichi della Grecia da parte di Elgin, si manifestarono via via crescenti, suggerendo un'ulteriore indagine, vale a dire la ricognizione del materiale grafico redatto dall'architetto esistente a Londra.

Presso il gabinetto dei disegni del *Department of Greek and Roman Antiquities* del British Museum, durante un mio soggiorno nel 2000, ho potuto osservare circa un centinaio tra vedute, disegni tecnici e schizzi, le cui notevoli

differenze rispetto alle tavole studiate ad Atene, per ciò che attiene ai soggetti e alle scelte tecnico-rappresentative, introducevano l'intrigante e complesso problema delle fasi redazionali e dell'ideologia ad esse sottesa.

Non era, inoltre, privo di interesse, ancor prima della formulazione di un giudizio sullo strumentario grafico e sull'attendibilità della documentazione, ritessere le fila dell'impegno di Ittar nel quadro del vivace dibattito culturale tra la fine del '700 e gli inizi dell'800, circa il significato e il metodo delle rappresentazioni di antichità.

In un'ottica, invece, di verifica archeologica dei dati restituiti dai grafici, si poneva il problema naturalmente connesso alle rappresentazioni antiche: la riconoscibilità di luoghi e cose trasformati dal tempo. La lunga stagione di ricerca sul campo condotta in Grecia dopo la guerra di liberazione dall'occupazione turca, in particolare, correva il rischio di risultare fuorviante per la lettura di tali elaborati. Ho, pertanto, tentato il recupero di un'immagine per così dire "inattuale" di Atene e dei suoi monumenti antichi; né una storia delle emergenze archeologiche della città o dell'Acropoli poteva costituire lo scopo di questo lavoro.

In altri termini, gli intenti di questa ricerca si sono indirizzati verso la ricostruzione del contesto sperimentato e interpretato da Sebastiano Ittar al momento del suo viaggio in Grecia, allo scopo di risalire ai processi di ricognizione del territorio e delle architetture antiche della città, all'uso dello strumentario grafico, ai moventi ideologici ed estetici delle restituzioni. Mi auguro che lo sforzo di inquadramento della *Recueil* in un contesto ampio e complesso, inevitabilmente allargato a discipline diverse, non abbia oscurato un obiettivo che fin dall'inizio mi ero posta in questo lavoro: quello di mantenere una specificità archeologica nell'analisi delle rappresentazioni.

Anche per questo motivo, il IV capitolo non è stato rigidamente concepito come catalogo, ma contiene, accanto alle notizie essenziali sui grafici, sui monumenti e/o sui dettagli di essi, riflessioni, commenti, confronti, riferimenti alla lunga e affascinante storia della scoperta delle emergenze antiche ateniesi.

Le prospettive di ricerca aperte dalla *Recueil* si sono incontrate con le tematiche affrontate dal progetto KASA. Il tema del viaggio e della rappresentazione era infatti uno degli aspetti focali del programma, utile per leggere appieno la documentazione di cui si disponeva per molti dei monumenti, anche minori, indagati in area siciliana e maltese, ma anche per ritessere le fila dei rapporti culturali tra l'Isola maggiore e l'arcipelago. Gli anni giovanili trascorsi a Malta da Ittar, il suo ritorno dopo la spedizione in Grecia, mentre qui transitavano gli stessi celebri marmi di Elgin, sono apparsi conferma della vitalità dell'Isola quale crocevia culturale nel Mediterraneo in età moderna. Centralità che continuava, sebbene con accenti più propriamente strategici, il ruolo da essa svolto nell'Antichità.

Sono molti i debiti di gratitudine da me contratti nel corso di questo studio.

Un doveroso e affettuoso ringraziamento va al prof. Francesco Tomasello per la guida scientifica, nonché al prof. Luigi Beschi per i puntuali suggerimenti.

Ringrazio inoltre i direttori o responsabili delle Istituzioni che mi hanno ospitata per lo svolgimento della ricerca: la dott.ssa Rita Carbonaro, direttrice delle Biblioteche Riunite Civica e Ursino Recupero di Catania; il prof. Antonino Di Vita, direttore della Scuola Archeologica Italiana ad Atene al momento del mio soggiorno in Grecia; il dott. Ian Jenkins, senior curator del *Department of Greek and Roman Antiquities* del British Museum; la dott.ssa Angela Quartarone, direttrice del Museo Civico di Castello Ursino a Catania.

Un grazie di cuore, infine, a mio marito, paziente consigliere e sostenitore in ogni momento.

A. Archer. Olio su tela. La «sala Elgin» temporanea al British Museum nel 1819
(da Cook 1995, p. 67, fig. 82)

I - *Sebastiano Ittar architetto di Lord Elgin. Note biografiche*

Le vicende biografiche di Sebastiano Ittar rimanevano, fino a non molto tempo addietro, idealizzate e nebulose, riconducibili ad alcune brevi note del palermitano Agostino Gallo[1], segretario della Commissione di Antichità e Belle Arti, e al più articolato contributo di un anonimo biografo ottocentesco[2] la cui identità e attendibilità sono state puntualizzate in un articolo del 1995[3]. Il fatto che egli, in realtà, appartenesse alla famiglia Ittar (si trattava di Sebastiano Zafarana Ittar, nipote di Sebastiano), spiega la composizione di un *pamphlet* mirato alla codificazione definitiva delle leggende relative alle figure di Stefano e del figlio Sebastiano; in primo luogo, proprio quella con la quale l'"Anonimo" esordisce: le origini italiane degli Ittar, della famiglia dei conti Guidone de Hittar del Balneo di Toscana, le quali cercavano di alludere alla discendenza più remota ed oscuravano la più recente provenienza dalla Polonia[4].

Non molto aggiunge a tali dati una *Memoria* autografa dello stesso Ittar[5], certamente posteriore al 1833, dal momento che la planimetria della Catania

[1] A. GALLO, *Notizie intorno agli Architetti siciliani e agli esteri soggiornanti in Sicilia da' tempi più antichi fino al corrente anno 1838* (Palermo 1838), in *BCRS*, Ms. XV H 14, fols. 1181-1185; una trascrizione è uscita a Palermo nel 2000, a cura di A. Mazzè. Gallo fu in contatto epistolare con Ittar (v. *infra* lettera di Ittar a Gallo per pubblicazione disegni).

[2] *Cenni biografici sulla vita e le opere degli architetti Stefano e Sebastiano Ittar*, Palermo 1880.

[3] DATO-PAGNANO 1995.

[4] Sugli studiosi del Novecento che accettano l'origine italiana della famiglia, e sulle sue presunte origini francesi riportate da altri autori di Malta, v. DATO-PAGNANO 1995, p. 87, n. 7; GALLO 1999, p. 25.

[5] McCt, fondo *Sebastiano Ittar*, cart. 2189, fol. 13323. Per la trascrizione, vedi *Appendice*, doc. n. 1.

moderna elaborata dall'architetto, vi è citata come già completa. Senza riferimenti cronologici precisi, egli vi rievoca le tappe della propria attività professionale e segnatamente quelle relative alla ricerca archeologica, con l'intento di sottolineare le caratteristiche e le novità del proprio studio dei monumenti antichi e il consenso ottenuto, soprattutto in ambiente inglese.

Un lavoro fondamentale su Sebastiano Ittar è costituito dalla tesi di dottorato di Luciana Gallo[6] discussa presso la University of London nel 1999, ricchissima di supporti documentari, tuttavia rimasta senza un opportuno seguito[7].

I.1 La nascita a Catania

In data anch'essa incerta ma prossima al 1765, Stefano Ittar, padre di Sebastiano, era giunto (forse da Roma) a Catania, ponendosi al servizio del principe di Biscari[8] e ricevendone l'influente protezione. La sua presenza nel capoluogo etneo è documentata quasi ininterrottamente fino al 1784; qui, nel 1768, dall'unione con una figlia dell'architetto catanese Francesco Battaglia, nacque il primogenito Sebastiano. Nulla conosciamo degli interessi del giovane Sebastiano nel corso dei suoi primi sedici anni trascorsi a Catania, dominati ancora dal dinamico impegno del principe di Biscari e dal dibattito culturale proiettato, suo tramite, verso l'Italia e l'Europa[9].

I.2 Malta

Nel 1784, Stefano Ittar si trasferì definitivamente a Malta, dove aveva ricevuto la prestigiosa commessa del progetto della nuova biblioteca dell'Ordine dei Cavalieri a La Valletta[10]. Nell'Isola, la famiglia si stabilì in località Porto Salvo (La Valletta), come attestato nel 1788 da un certificato di matrimonio della figlia di Stefano, Agata, custodito presso il locale archivio parrocchiale[11].

[6] GALLO 1999.

[7] Nelle more della stampa (marzo 2008) apprendiamo dell'uscita di una monografia di Gallo (2008), della quale non abbiamo potuto prendere visione.

[8] ZAFARANA ITTAR 1880, p. 4.

[9] F. BUSCEMI, *Ignazio Vincenzo Paternò Castello principe di Biscari e il* Tour *della Sicilia. La rappresentazione dell'architettura antica nel Settecento: contributi*, tesi di Laurea, Catania a.a. 1998-1999.

[10] E. SAMMUT, *Una nota su Stefano e Sebastiano Ittar,* in *The Historical Society,* in *Proceedings of History Week, Malta 1982,* 1983, pp. 13-17.

[11] La presenza degli Ittar in questa sede è documentata almeno fino al 1802. Ringrazio il prof. Michael Ellul, tra i più noti studiosi di architettura maltese, per le notizie gentilmente fornitemi.

Nel 1790, Sebastiano «non aveva compiuto 20 anni quand'e' rimase orfano di padre, per la qual cosa bisognò limitare i suoi studii alla sola architettura, ed assistere e completare i lavori lasciati in sospeso dal suo genitore»[12]. Considerato il gravoso ma promettente carico professionale derivato dalla sua nuova posizione, è possibile che ragioni politiche fossero alla base dell'allontanamento da Malta e del viaggio per Roma intrapreso da Sebastiano certamente prima del 1798 (come, invece, Gallo e il biografo), piuttosto che esigenze di formazione, così come riferito dal biografo. È verosimile, cioè, che a causa dei disordini successivi alla confisca delle proprietà dei cavalieri da parte dei Francesi nel 1792, Ittar e i suoi fratelli avessero cercato riparo là dove si offriva loro qualche opportunità: Enrico, dopo aver concluso la sua formazione a Roma, tornò presso il ramo originario della famiglia in Polonia, Giovanni fece fortuna a Creta, mentre Benedetto e Sebastiano ripararono a Roma[13].

In questi anni giovanili di permanenza a Malta va collocata un'importante prova cartografica di Sebastiano: una carta del porto e delle fortezze dell'Isola (fig. 31) con sei vignette a cornice – simile nell'impostazione visiva generale alla più tarda pianta di Catania –, la quale, edita solo recentemente, colma la lunga lacuna temporale tra le carte finora note di J.N. Bellin (1764) e W.H. Smyth (1823)[14]. Questa elaborazione, inoltre, fu frutto di una esperienza che certo sarebbe tornata assai utile all'autore per le complesse ricognizioni e restituzioni topografiche ad Atene.

[12] ZAFARANA ITTAR 1880, p. 5. In realtà Sebastiano aveva già compiuto 22 anni.

[13] Gli studiosi sono divisi tra l'ipotesi dell'Accademia di S. Luca e quella dell'Accademia di Francia (DATO- PAGNANO 1995, pp. 99-100 e n. 39). La seconda appare, tuttavia, improbabile; la sede dell'Accademia di Francia a Roma nel '700 era Palazzo Mancini, che fu assaltato dalle truppe anti-francesi nel periodo della Rivoluzione. In quell'occasione, andarono dispersi i documenti d'archivio custoditivi. L'unica fonte consultabile potrebbe essere costituita dalla corrispondenza dei direttori dell'Accademia con il Ministero, a carattere, tuttavia, essenzialmente amministrativo. L'inventario delle carte d'archivio relative a tale corrispondenza reperite in Francia (J. GUIOFFREY-A. DE MONTAIGLON, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome, avec les surintendants des Bâtiments du Roy de 1663 à 1793, publiée avec le concours du ministère de l'instruction publique*, Paris 1887-1908), non presenta il nome di Ittar nell'indice. Ringrazio la dott.ssa Maria Teresa De Bellis, responsabile della Biblioteca dell'Accademia di Francia a Roma, per le informazioni fornitemi.

[14] DATO 2000, p. 155. Si tratta di una stampa acquerellata conservata presso il Museo Civico di Catania; una copia in bianco e nero si trova alla Bibliothèque Nationale de France (Département de collection Désignation des Documents Cartes et Plans, GE C 1354, Ittar Sebastiano, "Porto e fortezza di Malta"). Per un'analisi e un inquadramento vedi SCAGLIONE cds.

I.3 Roma

A Roma la presenza di Sebastiano, insieme con il fratello Benedetto, è certamente documentata dal 1797, in un'ala di Palazzo Farnese riservata ai borsisti del Pensionato Borbonico[15]; è, però, verosimile che Sebastiano fosse giunto ancor prima nella Capitale, dove già nel 1795 Benedetto fu vincitore del primo premio nella terza classe del Concorso Clementino.

La notizia della permanenza di Sebastiano presso il Pensionato Borbonico è senza dubbio interessante per l'inquadramento dell'ambiente in cui avvenne la sua formazione prima della spedizione in Grecia, sebbene anche questo aspetto non sia privo di ombre.

Il Pensionato, infatti, ospitava i sei migliori artisti (due scultori, due pittori e due architetti) della Regia Accademia del Disegno di Napoli, la quale era espressione delle ambiziose aspirazioni culturali di Carlo III di Borbone. Su questa base, Gallo ha ritenuto di ipotizzare che i due fratelli Ittar, Benedetto e Sebastiano, avessero frequentato l'Accademia negli anni '70, in un periodo cioè di vitalità e rinnovamento dell'Istituzione, passata in mano a Wilhelm Tischbein – il noto ritrattista di Goethe – per volere del Re e di suo figlio Ferdinando IV, i quali erano intenzionati a rilanciare un'immagine europea della corte napoletana, attraverso il richiamo di grandi nomi della cultura internazionale.

L'ambiente della Scuola di Architettura Civile a Napoli sul finire del Settecento[16] era anch'esso percorso da radicali intenzioni di rinnovamento: dalla inadeguata e troppo tradizionale direzione dell'architetto e scenografo Chelli, ancora basata sugli studi della prospettiva e tendente ad un'architettura teatrale piuttosto che allo studio delle tecniche edilizie, ai nuovi orientamenti dell'architetto napoletano Paolo Santacroce, propugnatore di un metodo razionale e pratico e assai vicino alla Scuola degli Ingegneri.

Tanto più, dunque, sarebbe strano il completo silenzio su questo importante presunto periodo napoletano di Sebastiano da parte dei suoi biografi ottocenteschi, per quanto lacunosi e inesatti[17].

A questo proposito, non è forse peregrina l'ipotesi che il soggiorno romano dell'architetto catanese non fosse passato per un apprendistato a Napoli, ma fosse stato finanziato dallo stesso Comune di Catania, secondo una prassi largamente

[15] AVR, *Liber status animarum*, Cappella di S. Caterina della Rota, vol. 31 (1797), fol. 33, n. 196 (cfr. GALLO 1999, p. 41).

[16] GALLO 1999, pp. 43-44.

[17] Ad una prima ricognizione, inoltre, la presenza di Ittar a Napoli non risulterebbe documentata né presso l'archivio dell'Accademia delle Belle Arti (già Regia Accademia del Disegno), né presso la Soprindentenza Archivistica. Ringrazio il dott. M.R. De Divitiis e la dott.ssa A. Spinelli per le informazioni gentilmente fornitemi.

attestata dal momento in cui è possibile seguire l'attività della locale pubblica amministrazione attraverso i documenti d'archivio, cioè dal 1818[18]. Molti giovani artisti di Catania o della provincia inoltravano richiesta di un sussidio per la loro formazione a Roma[19]; anzi, le frequenti richieste di aumento o integrazione da parte dei beneficiari, avevano finito per rendere necessario un decreto ministeriale emanato nel 1834 dal Segretario di Stato, Luogotenente Generale in Sicilia e diretto all'Intendenza della Valle di Catania[20], che intervenisse sulla materia dei sussidi.

Un passaggio, in particolare, di tale decreto attesta all'interno di Palazzo Farnese la presenza di studenti provvisti di borsa di studio, altrimenti finanziati che dall'Accademia di Napoli: «gli alunni spediti in Roma saranno per mezzo del Real Governo raccomandati ai migliori artisti di colà e secondo il capimento verranno collocati nello Istituto Farnesiano».

In ogni caso, è indubbio il ruolo giocato dal contatto di Sebastiano con lo stimolante ambiente romano di Palazzo Farnese, e, più o meno direttamente, con le idee circolanti nell'illuminata corte napoletana, anche sotto il profilo della spinta all'indagine dei siti e dei monumenti archeologici della Campania e del Lazio, meta di tutti viaggiatori, antiquari e architetti in Italia nella seconda metà del Settecento. In particolare Ercolano e Pompei avevano rappresentato per gli architetti la scoperta di una nuova idea di arte romana: non più o non solo l'architettura monumentale di Roma, ma un'architettura a scala umana, case di abitazione, botteghe, strade. Sorgeva un nuovo spirito di indagine razionale, un interesse altrettanto sconosciuto per i materiali e le tecniche edilizie, per l'articolazione delle strutture domestiche, per il rapporto tra i bisogni sociali e le soluzioni formali[21].

Durante la permanenza a Roma ebbe inizio l'avventura greca di Sebastiano Ittar, la quale proiettò definitivamente i suoi interessi nel contesto culturale europeo, meritandogli l'appellativo di "architetto archeologico" da parte del biografo[22].

[18] È questo l'anno d'inizio del fondo *Intendenza Borbonica* dell'Archivio di Stato di Catania. Anteriormente a questa data, a causa dell'incendio dell'Archivio Comunale e degli Atti in esso custoditi, avvenuto nel 1944, è assai difficile ricostruire vicende legate alla pubblica amministrazione, se non attraverso sporadici documenti contenuti in fondi privati o ecclesiastici.

[19] Per esempio: AStCt, fondo *Int. Borb.*, busta n. 643, cartt. 140, 223, 282. Vi era, anzi, un preciso *iter* burocratico in tal senso, che prevedeva la presentazione di una istanza al Decurionato cittadino, un ulteriore passaggio per l'Intendenza della Valle di Catania e, infine, attraverso il Ministero degli Affari Interni (AStCt, fondo *Int. Borb.*, busta n. 643, cart. 226).

[20] *Ibidem*, cart. 161.

[21] GALLO 1999, p. 44.

[22] ZAFARANA ITTAR 1880, p. 5.

Nella Capitale, Ittar fu assoldato per conto di Lord Elgin[23] in qualità di architetto, insieme ad altri artisti, per costituire un'*équipe* che effettuasse rappresentazioni dei principali monumenti antichi della Grecia.

L'uso della narrazione di Sebastiano Zafarana Ittar quale fonte da parte degli studiosi[24], ha fatto sì che le modalità e i tempi del reclutamento e del soggiorno in Grecia del gruppo romano fossero oggetto di alcune inesattezze, che hanno reso talvolta oscure le vicende relative a questo periodo cruciale per l'opera di Sebastiano[25].

La prima di tali inesattezze riguarda proprio la persona che a Roma ebbe contatti e trattò con Ittar per l'ingaggio. Essa non fu certo, come riferito dall'Anonimo[26], direttamente Lord Elgin che allora "toccava Roma". L'Inglese conobbe i propri inviati soltanto un anno dopo, alla metà del maggio 1800 e, per di più, a Costantinopoli[27].

Noto collezionista, appassionato antiquario e appena nominato ambasciatore a Costantinopoli, Elgin, infatti, aveva effettuato una lunga sosta in Sicilia nel corso del viaggio alla volta della Turchia. Egli giunse a Palermo nel 1799, proprio mentre Lord Hamilton, ambasciatore inglese a Napoli, vi riparava a seguito degli avvenimenti giacobini della capitale partenopea[28]. Essendo nota la comunanza di interessi tra i due, non sorprende che Hamilton si fosse dimostrato particolarmente sensibile ai programmi del compatriota in Levante, al punto da procurargli un collaboratore nella persona del paesaggista Giovanni Battista Lusieri[29], disegnatore del Re di Napoli. L'artista e il segretario di Elgin, si trasferirono nello stesso anno a Roma per provvedere all'ingaggio del resto dell'*équipe*.

Il racconto diretto di Lord Elgin[30] restituisce la cronaca degli avvenimenti e

[23] Fonte principale su queste vicende è il carteggio dello stesso Lord Elgin, pubblicato in buona parte da A.H. Smith (1916) in occasione del centenario dell'ingresso della collezione dell'ambasciatore inglese al British Museum. Di notevole interesse è, inoltre, il *Memorandum on the Subject of the Earl of Elgin's Pursuits in Greece,* Edimburg 1810, scritto direttamente da Lord Elgin per facilitare il negoziato per la vendita della propria collezione. I principali studi più recenti sono: PAVAN 1983, pp. 267-285; B.F. COOK, *Lord Elgin and the Acquisition and Display of the Parthenon Sculptures in the British Museum*, in BERGER 1984, pp. 326-328; J. ROTHENBERG, *"Descensus ad terram": Acquisition and Reception of the Elgin Marbles,* New York 1985; T. VRETTOS, *The Elgin affair: the Abduction of Antiquities greatest Treasures and the Passions it aroused,* New York 1997; ST. CLAIR 1998; HAMILAKIS 1999; BOARDMAN 2000; WILLIAMS 2002.

[24] AA.VV. 1970, s. p.

[25] BUSCEMI 2003.

[26] ZAFARANA ITTAR 1880, p. 5.

[27] SMITH 1916, p. 177.

[28] PAVAN 1983, pp. 269-287.

[29] Da ultima, SPIRITO 2003.

[30] *Minutes of Evidence taken before the Select Committee, respecting the Earl of Elgin's Marbles*, Appendix n.1, in *Report*, pp. 17-18.

smentisce l'ipotesi di un presunto incontro diretto con Ittar:

When I went to Sicily, I met Sir William Hamilton, to whom I explained my views; he encouraged my idea, and applied to the King of Naples for permission for me to engage his painter Lusieri, who was at that time employed in pictoresque views of Sicily for the sicilian government; who went with Mr. Hamilton to Rome, and, upon the plan arrenged with Sir William Hamilton, engaged the five other artists, who accompanied him ultimately to Turkey; those five persons were two architects, two modellers and one figure painter.

L'*équipe* comprese, dunque, un pittore figurativo, Feodor Ivanovitch, educato alla corte di S. Pietroburgo, poi a quella di Baden e infine inviato a Roma per perfezionarsi; due architetti, Vincenzo Balestra e Sebastiano Ittar[31], e due "formatori" incaricati dei calchi, Bernardino Ledus e Vincenzo Rosati.

In particolare, è stato ipotizzato che proprio Balestra possa essere stato il tramite per l'ingaggio di Ittar. Anch'egli, figura dai contorni evanescenti di cui rimangono incerti il luogo e la data di nascita, fu certamente attivo a Roma, con la quale vantava orgogliosamente il legame, firmandosi "Romano" nel carteggio con Elgin[32]. Nella Capitale, Balestra fu figura di spicco all'interno dell'Accademia della Pace[33], dove si presume che Sebastiano Ittar abbia intrattenuto relazioni professionali, sulla base di evidenti assonanze tra alcuni disegni del fondatore Felice Giani, e altrettanti grafici contenenti gli stessi allestimenti di architettura effimera per la nascita della Repubblica Romana nel 1798, firmati da Ittar ed oggi al Museo Napoleonico di Roma[34]. La fondatezza di tale ricostruzione fornisce ulteriori spunti sulla completa e variegata formazione dell'architetto catanese prima

[31] Sull'ingaggio di Ittar vedi: *Mémoires sur les Recherches du Comte Elgin en Grèce*, in *L'Ambígu ou Variétés Littéraires et politiques*, n. CCCI, Paris 1811, p. 255; VISCONTI 1815[2], p. 4; E.Q. VISCONTI, *Report from the Select Committee on the Earl of Elgin's Collection of sculptured Marbles*, London 1816, p. 3.

[32] Letter from Hamilton to Lord Elgin, Rome, 30 november 1799, *EP* III, fol. 4[v] (GALLO 1999, p. 46).

[33] L'Accademia della Pace, infatti, una istituzione privata fondata nel 1790, costituì, più che una vera e propria scuola, un circolo illuminato di giovani artisti, la cui libera circolazione di idee, ne faceva il contraltare dell'Accademia di San Luca, baluardo della cultura barocca, strumento della politica papalina ed espressione della sua cultura ufficiale. Quanto l'insegnamento e le pompose competizioni (come il Concorso Clementino vinto da Benedetto Ittar) all'interno dell'Accademia di San Luca erano basati sulla copia di modelli, tanto gli informali confronti tra gli artisti dell'Accademia della Pace ruotavano intorno a libere composizioni a tema. Un fenomeno questo della reazione ai modelli accademici e alle loro gerarchie che è stato opportunamente accostato a quello che, in periodo contemporaneo, aveva luogo a Parigi ad opera dei seguaci di David nel 1791 (*Ibidem*, p. 50).

[34] Mn., inv. n. 717 (disegno di un altare per la Festa della Federazione); n. 1908 (stampa raffigurante un altare per la Festa della Federazione); n. 3320 (stampa raffigurante un arco per la Festa della Federazione); n. 696 (disegno per la celebrazione dell'Anniversario della Repubblica Romana); *ibidem*, p. 63, vol. II, figg. 20-23.

del suo reclutamento da parte di Elgin, nonché sul suo inserimento nel contesto del dibattito artistico e architettonico del tardo Settecento a Roma, tra l'altro direttamente proiettato verso un più ampio orizzonte internazionale e, in particolare, verso la Francia.

Poiché non si ha notizia dai documenti di archivio di un salario appositamente predisposto per Ittar dall'emissario di Elgin, vi è la possibilità che Balestra contasse di corrispondergliela dal suo proprio, considerando il giovane architetto una sorta di assistente, che avrebbe potuto, tra l'altro, sostituirlo nelle fasi fisicamente più impegnative del rilevamento, nelle quali il Napoletano era impedito da un *handicap* fisico[35].

Questa posizione subalterna all'interno del gruppo pare essere proseguita durante il soggiorno in Grecia. Nonostante, infatti, i compensi di Ittar fossero divenuti in qualche caso addirittura superiori a quelli di Balestra e, soprattutto, nonostante gran parte del lavoro di ricognizione e rilevamento fosse stato svolto da Sebastiano mentre Balestra effettuava lunghe permanenze in Turchia per preparare i progetti di un nuovo palazzo di Elgin a Pera, il carteggio dell'ambasciatore riflette un'esclusione del Catanese quale interlocutore diretto. Per Elgin, cioè, Balestra rimase il referente degli architetti e Ittar un suo assistente[36]. Nell'ottobre del 1802, l'Inglese si proponeva, infatti, di *étudier tous les ouvrages d'architecture, avec Balestra*[37].

È possibile che Sebastiano mal tollerasse questo atteggiamento e, cosciente delle proprie abilità e capacità critiche, avesse assunto comportamenti di orgoglio o indipendenza che gli attirarono le antipatie del resto dell'*équipe*, se Lusieri poteva descriverlo in questi termini: «Nessuna educazione, niente di religione, e moltissima pretenzione particolarmente dalla parte del Maltese»[38].

Inizialmente, comunque, la prospettiva del viaggio in Grecia dovette apparire al giovane architetto una preziosa occasione, sia per il fatto che la partecipazione a spedizioni di studio costituiva nella seconda metà del Settecento parte essenziale dell'addestramento professionale degli architetti[39], sia, forse, per quelle che si sarebbero rivelate malriposte aspettative circa la disponibilità finanziaria dell'ambasciatore (le spedizioni in Oriente richiedevano, infatti, una particolare larghezza di mezzi per via dei rischi che esse comportavano). È certo, invece, l'entusiasmo di Sebastiano per il puro aspetto scientifico dell'impresa, confermato da una lettera dell'ottobre 1801 indirizzata da Lusieri ad Elgin: *le jeune*

[35] GALLO 1999, pp. 81-82.

[36] *Ibidem*, pp. 94-98. Balestra lasciò Atene il 9 dicembre 1801. Da allora fino alla partenza di Ittar per la Morea, nell'estate del 1802, il Catanese rimase l'unico architetto a lavorare ad Atene per conto di Elgin.

[37] Letter from Elgin to Lusieri, Buykderé, 1 October 1802, *EP* I, fol. 72.

[38] Letter from G.B. Lusieri to S. Piale, Athens, 6 August 1801, *EP* Lusieri, fol. 29^{v}.

[39] KAUFMAN 1989, p. 59.

architecte à ce qu'on me dit pense de rester ici après que les compagnons seront partis, mais il ne faut pas le permettre[40].

Ai fini di un intendimento ottimale circa gli obiettivi della missione, Elgin fece provvedere alla compilazione di un elenco di istruzioni in ventidue paragrafi «per i Signori Artisti andando in Atene»[41], e di un *memorandum* per Vincenzo Balestra, entrambi rimasti inediti[42].

I.4 Atene e la Grecia

Altra *vexata quaestio* è relativa all'anno della formazione del gruppo e della sua partenza per Atene. L'Anonimo e gli studiosi che vi si accordano[43] lo stabiliscono nel 1803 che è, viceversa, la data del ritorno dalla Grecia[44].

La partenza, in realtà, ebbe luogo il 22 luglio del 1800[45]. Ad Atene, gli inviati di Elgin furono alloggiati nel convento dei Cappuccini; fino all'aprile del 1801, fu loro negato l'accesso all'Acropoli, eccettuato il consenso a sporadici sopralluoghi o a qualche disegno, dietro il pagamento di cinque ghinee al giorno al Disdar, il governatore militare della cittadella in mano ai Turchi (tav. I). Elgin ebbe ripetutamente occasione di ricordare queste ed altre elargizioni, anche in favore del Voivoda, il governatore amministrativo della città[46], così come, nel suo carteggio con il committente, anche Lusieri[47] (fig. 1). In particolare, quando l'ambasciatore venne richiesto di donare la collezione ateniese alla proprietà nazionale, egli inoltrò al Parlamento inglese un'istanza[48] di rimborso delle spese sostenute e di una remunerazione particolare per l'acquisizione al patrimonio nazionale di beni archeologici di valore incalcolabile. A tale scopo, Elgin allegò una puntuale nota degli esborsi per la permanenza del proprio gruppo ad Atene, e in particolare di

[40] Lettera da G.B. Lusieri a Lord Elgin, Athens, 26 October 1801, *EP* Lusieri, fols. 47-50 (fol. 49).

[41] Attribuito da Smith (1916, p. 176) a Hamilton. Gallo (1999, p. 84) ritiene che esso sia, piuttosto, da attribuire a Lusieri – anche per via dell'Italiano – che dovette stilarlo insieme a Hamilton. A quest'ultimo, invece, sarebbe da riferire interamente il *memorandum* per Balestra.

[42] Rispettivamente: *EP* Hunt, fols. 245-251; *EP* Hunt, fol. 253.

[43] AA.VV. 1970, s.p.

[44] SMITH 1916, p. 256.

[45] *Ibidem*, p. 177.

[46] Vedi, per esempio: *Copy of a Letter addressed by Lord Elgin to the right honourable Charles Long in 1811*, Appendix n. 5, in *Report*, p. 64.

[47] Letters from Lusieri to Elgin, Athens, 16 May 1801, *EP* Lusieri, (trascr. in SPIRITO 2003, p. 168, senza indicazione del foglio).

[48] *Copy of a letter addressed by Lord Elgin to the right honourable Charles Long in 1811*, Appendix n. 5, in *Report*, pp. 63-66.

quelli relativi al periodo di “bando” dall’Acropoli, del tutto infruttuoso da un punto di vista economico.

In un altro caso, Elgin fornisce un’informazione per noi preziosa sull’attività svolta dai suoi artisti nell’attesa di essere ammessi alla cittadella, affermando che *During that period my artists were employed in the buildings in the low town of Athens*[49]. In verità, è Lusieri, giunto ad Atene nell’aprile del 1801, che, in qualità di capo della spedizione, ragguaglia l’ambasciatore sullo stato di avanzamento dei lavori:

Milord, j’arrivai ici le 15 du mois passé et je trouvai la compagnie en bonne santé. J’examinai leurs ouvrages et quant a la perfections j’eu raison d’en etre content. Les architects on achevé de mesure tout ce qu’il y a dans la cittadelle et de plus beau dans la ville je leur ferai mesurer aussi tout ce qu’il reste apres qu’ils auront dessiné les elevations de monuments les plus remarquables les foundeurs etaient pres de commencer a travailler au temple de Minerve dans le cittadelle lorsque le commendant les a empeché de continuer [...][50].

Per ciò che riguarda Ittar, ci resta traccia dell’attività svolta in città, nei numerosi disegni dei monumenti ateniesi; inoltre, il lungo periodo di “inattività” forzata, quasi un anno, potrebbe verosimilmente immaginarsi in parte impiegato per la redazione della complessa planimetria generale di Atene (tav. 3), la cui ricostruzione pone, come vedremo, non pochi interrogativi quanto alle fonti utilizzate e al cospicuo ed evidente impegno di ricognizione.

Nel 1801, dopo la resa del presidio francese al Cairo – tappa importante per la collaborazione militare di Turchi e Inglesi contro i Francesi –, era maturato un clima favorevole alla sigla di un firmano[51] che accordava agli agenti di Elgin il permesso di lavorare sull’Acropoli[52]. Esso veniva richiesto ai seguenti scopi: a) *to enter freely within the walls of the Citadel, and to draw and model with plaster the Ancient Temples there*; b) *to erect scaffolding and to dig where they may wish to discover the ancient foundations*; c) *to take away any sculptures or inscriptions wich do not interfere with the works or walls of the Citadel*[53].

Quest’ultima clausola, in particolare, era sufficientemente ambigua per essere interpretata dagli Inglesi in favore dell’asportazione massiccia dei marmi del

[49] *Minutes of Evidence taken before the Select Committee, respecting the Earl of Elgin’s Marbles*, Appendix n. 1, in *Report*, p. 18.

[50] Letters from Lusieri to Elgin, Athens, 16 May 1801, (trascr. in SPIRITO 2003, p. 168, senza indicazione del foglio).

[51] Il firmano era una lettera del governo di Costantinopoli, di solito scritta dal Gran Visir in persona e diretta ad uno dei suoi funzionari, in cui si concedeva un favore a chi ne aveva fatto richiesta (SPIRITO 2003, p. 110, n. 12).

[52] PAVAN 1983, p. 272.

[53] ST. CLAIR 1998, p. 87; per le clausole del firmano vedi: *Report*, p. 4.

Partenone. Qualche tempo dopo, Edward Dodwell[54], ad Atene in quegli anni, scriverà di aver avuto durante questo suo primo viaggio in Grecia «l'indicibile mortificazione di essere presente quando il Partenone fu spogliato delle sue bellissime sculture», aggiungendo che «l'operazione era così impopolare ad Atene che fu necessario pagare agli operai compensi superiori al solito»[55]. Allo stesso modo, Byron criticò così pesantemente l'operato di Elgin ad Atene da definire Lusieri "l'agente delle devastazioni"[56].

Nella primavera 1802, comunque, Elgin poté finalmente realizzare il suo desiderio di prendere personalmente visione dei lavori ad Atene[57]. Il biografo descrive così l'attività di Ittar: «Dalle tracce, dai vestigi, dai frantumi che rinveniva dalli scavi, ritrasse in geometrico piante e prospetti [...]; così, con uno studio esatto, diligente e nuovo, venne a conoscere e comporre l'esistenza di quelli stupendi edifizi dell'Attica, superiori a' disegni e rilievi di quanti altri precedentemente se n'eran fatti a giudizio di sapienti d'oltremonti»[58].

Per i marmi asportati dall'Acropoli, Elgin si avvalse del diritto di adibire navi da guerra al trasporto di oggetti personali: il 16 marzo 1802, la fregata *Diane* prendeva a bordo il primo gruppo di casse, diretta verso l'isola di Malta[59] ormai da due anni libera dai Francesi.

I.5 La Morea

Diverse fonti documentarie attestano un ulteriore spostamento di parte dell'*équipe* nel Peloponneso – allora ancora noto con il nome medievale di "Morea" – nel corso del quale furono eseguite vedute e rilievi delle più notevoli emergenze archeologiche, oggi custoditi presso il *Department of Greek and Roman Antiquities* del British Museum.

Tali fonti possono individuarsi anzitutto in due cataloghi. Il primo redatto dallo stesso Lord Elgin, il quale, una volta in patria e assurto al nuovo ruolo di pubblico benefattore, compilò per fini economici un inventario della propria collezione[60], fonte insostituibile di informazioni sul soggiorno ateniese degli artisti, sui loro rapporti con l'ambasciatore e sui loro spostamenti[61].

[54] DODWELL 1819.

[55] *Ibidem*, p. 322.

[56] G.G. BYRON, *Child Harold's Pilgrimage,* London 1812-1818 (cit. in SPIRITO 2003, p. 96). Sulla costituzione ed elaborazione del giudizio negativo sull'attività di Elgin ad Atene nella tradizione popolare greca, HAMILAKIS 1999.

[57] PAVAN 1983, p. 275.

[58] ZAFARANA ITTAR 1880, p. 6.

[59] SPIRITO 2003, p. 92.

[60] *The collection I offer consists of:*

Il secondo catalogo fu redatto da Ennio Quirino Visconti[62], e riguardò tutto il materiale appartenente alla collezione Elgin, compresa una sezione dedicata ai disegni[63], alcuni dei quali, appunto, attestanti l'attività svolta dai suoi inviati nel Peloponneso.

1 st. The Drawings and Casts.

2 nd. The Sculptures and Inscriptiones now in England.

1st. The Drawings and Casts. [...] *Besides the obstacles, the interruptions and discouragements, created by the caprice and prejudices of the Turks, even under the most favourable circumstances, are such that my undertaking in that country, when connected with their establishments, houses, &c, and requiring time, is placed in no parallel whatever with similar works carried on elsewhere. In fact, my Artists were several monthes at Athens without being able to enter the Acropolis, unless on paying fees nearly amounting to 5 l. sterling each visit; nor, till long after, when they permitted to erect scaffoldings the expense of the six artists I had, of whom four were without doubt the most eminent of their day in Italy, necessarily included their salary, board, accommodations and attendance etc. etc.* [...] *The six Artists remained together on this undertaking three year and half* [...]. *One continued some time longer in finishing the pictoresque tour in Greece. One came in England, where he remained two years, for the purpose of engraving his own drawings, an intention, wich my detention in France defeated, incurring a further expense of 800.* (*Copy of a Letter addressed by Lord Elgin to the right honourable Charles Long in 1811*, Appendix n. 5, in *Report*, p. 64).

[61] Com'è evidente dal testo e anche comprensibile per la circostanza, si trattava di un giudizio assai lusinghiero che fu largamente condiviso, come emerge dalla lettera di un anonimo appartenente alla cerchia dello stesso Elgin, che dovette esaminare attentamente la produzione ateniese dei sei artisti e, particolarmente, i disegni di Ittar. *His collection consist of:* [...] *A complete series of architectural drawings, containing the most accurate details of every building that can still be traced in Athens, or in Peloponnesus, and restorations of all the most conspicuous edifices executed on the spot, in a style of the highest professional excellence* (*Letter Written by a friend of Lord Elgin who had paid particular attention to the subject of this Memoir*, London 1815, Appendix [E], in *Report*, p. 87).

[62] Già ordinatore del Museo papale Pio-Clementino, dopo la partecipazione alla Repubblica Giacobina romana del 1799, egli era esule in quegli anni in Francia dove era divenuto amministratore del Museo di Antichità del Louvre.

[63] S. DRAWINGS

1) Plan and Elevations of the temple of Minerva and Theseus at Athens.

2) Architectural details of the temples of Minerva and Theseus; of Minerva at Sunium; Plan of the Pnix; Plans and Drawings of the Theatre of Bacchus.

3) Drawings of the Sculpture on the temples of Minerva and Theseus; on the Temple of Victory; on the Choragic Monument of Lysicrates.

4) Ground-plan of Athens, marking the walls, and the site of the existing Ruins; Drawings of the tower of Ancronicus Cynhestes; of the Propylae; of the triple Temple, of Minerva Polias, Erectheus and Pandrosus.

5) A series of Drawings and Plans of ancient remains in many parts of Greece, taken in the year 1802 [sottolineatura nostra]. (*Catalogue of the Elgin Marbles, Vases, Casts and Drawings, prepared from the Ms. of Mons. Visconti*, Appendix n. 11, in *Report* 1816, p. 77).

Vi sono poi le lettere contenute negli *Elgin Papers* di Broomhall, quasi completamente inedite. Dal poco che di queste ultime è noto[64], pare che l'idea di Elgin di studiare le antichità di Morea cominciò a delinearsi all'inizio del luglio 1801, in un momento politicamente favorevole, segnato dalla resa dei Francesi alle truppe anglo-turche al Cairo. In questo contesto, trovano posto gli altri importanti viaggi compiuti durante la carica di Elgin da altri studiosi e topografi inglesi (Gell[65], Dodwell[66], Leake[67]), che trassero indubbio vantaggio dalle ricerche e anche dalle indagini di scavo compiute dagli emissari dell'ambasciatore.

Il primo di essi ad essere inviato fu Lusieri, cui fu riconosciuta l'autorità di giudicare e selezionare le emergenze monumentali più significative, e al quale fu affiancato in un secondo momento Ittar.

Il 22 agosto del 1801 Lusieri e Hunt – cappellano e segretario di Elgin – lasciarono Atene, toccando, nell'ordine, Egina, Corinto, Sicione, Nemea, Micene e Argo. I resoconti dei due, conservati tra gli *Elgin Papers*[68], dimostrano come, in realtà, entrambi fossero inadeguati all'ambizioso compito assegnato loro dal committente; se, infatti, il punto di vista di Hunt era quello dell'appassionato, dilettante antiquario, i laconici rapporti di Lusieri tradiscono una mancanza di capacità critica e di giudizio sulle architetture o, forse, soltanto il disinteresse di un occhio artistico, maggiormente attratto dai siti rilevanti per peculiarità paesaggistiche.

La conclusione fu, dunque, secondo Lusieri, che nessuno dei templi del Peloponneso da lui visitati valesse il rilievo di un architetto, dato che i migliori esempi del dorico erano già stati presi in esame dall'*équipe* ad Atene:

Je n'ai rien trouvé jusq'à présent qui demande un moleur, moins encore un desinnateur [sic] *de figure. Les restes du Temple à Aegine, e* [sic] *celui d'Apollon Phygalien à Andrizzina comme les autres ne demandent pas qu'on y fasse aller un architecte. Ils son tous d'Ordre Dorique, et on sais le veritable modéle, et toutes les delicatesses de cet ordre se trouvent celui de Minerve à Athénes*[69].

Fortunatamente Lord Elgin mostrò un diverso approccio e, a seguito di un viaggio personalmente condotto insieme alla propria famiglia nel Peloponneso (la partenza ebbe luogo il 28 marzo 1802 da Costantinopoli), decise di affidare ad Ittar l'incarico di effettuare alcuni rilievi: sembrava la prima opportunità che egli gli avesse mai offerto di dimostrare le sue capacità di disegnatore e di architetto-

[64] GALLO 1999, pp. 98-108.

[65] W. GELL, *Itinerary of the Morea, Being a Description of the Routes of that Peninsula*, London 1817; ID., *Narrative of a Journey in the Morea*, London 1823.

[66] DODWELL 1819.

[67] W.M. LEAKE, *Travels in the Morea*, 3 voll., London 1830; ID., *Peloponnesiaca, a Supplement to the Travels in the Morea*, London 1846.

[68] *EP* Hunt, fols. 73-81; *EP* Lusieri, fols. 33-38.

[69] *EP* Lusieri, fols. 37-38.

archeologo[70]. L'idea del coinvolgimento scientifico di Ittar appare dal carteggio di Elgin connessa per la prima volta alle rovine di Eleusi[71], dove l'ambasciatore iniziò alcune indagini di scavo.

Sono di grande interesse per noi le istruzioni compilate per il Catanese: tre copie di uno stesso documento conservato tra gli *Elgin Papers*[72], tutte in italiano ma scritte da mani differenti, prive di firma. Soltanto due recano la data «Atene, Giugno 6, 1802»; un piccolo paragrafo in francese è aggiunto in calce ad una di esse[73]. Tali istruzioni appaiono evidentemente basate sui rapporti di Lusieri e Hunt, poi verificati dallo stesso Elgin. Il testo non solo contiene indicazioni molto puntuali sulle rotte da seguire per il viaggio e sulle emergenze architettoniche da disegnare, ma suggerisce anche gli aspetti più rilevanti di ciascuna fabbrica, e il tipo di rappresentazioni più opportune.

Lasciata, dunque, Atene all'inizio dell'estate del 1802, Ittar si fermò per breve tempo ad Eleusi per terminare i saggi di scavo di Elgin; quindi proseguì per Corinto dove dedicò particolare cura ai rilievi del Tempio di Apollo e all'Anfiteatro, contrariamente alle istruzioni che richiedevano una carta generale delle rovine romane[74], e poi per Sicione, Argo, Tirinto, Mantinea e Micene. Riguardo a quest'ultima è particolamente evidente l'insistenza sulla necessità della puntuale documentazione del Tesoro di Atreo:

«Questo edifizio merita per le sue singolarità che se ne facciano e la pianta e de disegni de detagli [sic]. L'enorme Architrave della porta, la fenestra [sic] triangolare, e la pietra che copre la sommità del monumento sono straordinarie. Bisogna dare un idea [sic] de' chiodi di bronzo fissi nell'intorno della loro distanza frà [sic] uno e l'altro, e della grandezza dei buchi ove erano situati i cardini da sostenere le porte».

Dello stesso tenore le indicazioni per i rilevamenti da compiersi ad Egina, presso il Tempio di Apollo e quello di Athena Aphaia, allora attribuito a Giove Panelleno.

«Di tutti i detagli [sic] come capitelli, basi, cornici, cannellature, ne farà de disegni, anche benché non siano d'uno stile purgato giovaranno [sic] sempre i disegni ed i profili di simili pezzi per distinguere l'età in cui sono stati fatti, e l'avanzamento delle Arti»[75].

[70] GALLO 1999, p. 102.

[71] Letter from Lord Elgin to Lusieri, Corinth, 5 May [1802], *EP* I, fol. 34.

[72] Trascrizione parziale in GALLO 1999, pp. 103-104.

[73] Instruction for Seb. Ittar going to the Morea, 6 June 1802, *EP* Hunt, fols. 261-264 (probabilmente di Lusieri); 265-268 (probabilmente di Hunt); 269-272 (con aggiunta in francese). Le attribuzioni sono di Gallo (n. prec.), che, su base calligrafica, ha ritenuto le "istruzioni" prive di data di Hunt, e quella datata e priva di aggiunte di Lusieri.

[74] GALLO 1999, p. 103.

[75] Instruction for Seb. Ittar going to the Morea, 6 June 1802, *EP* Hunt, fol. 268.

Appare evidente, dunque, come, ancora una volta, Ittar fosse stato relegato nel ruolo di semplice tecnico, cui era imposto il compito di eseguire direttive scientifiche imposte da terzi. Come già osservato, è facile immaginare che egli non accettasse supinamente questo stato di cose e tendesse a sganciarsi dagli ingombranti "superiori", cosa che, d'altra parte, emerge dalle parole di Elgin:

Je suis impatient de savoir ce qu'Ittar aura fait. J'attache du prix à sa course: espérant après leçcons que vous avoit [sic] *faites, qu'il se sera tenue* [sic] *aux objets qui lui furent indiqués*[76].

Ma è l'analisi degli stessi disegni di Ittar, evidentemente ispirata alle più moderne posizioni sullo studio dei monumenti antichi, e oggetto dei capitoli successivi, a fornire la prova più sicura di questa originalità e indipendenza.

Nei programmi di Elgin il viaggio di Ittar nel Peloponneso avrebbe dovuto avere una durata minima, di circa due mesi. Un tempo a dir poco insufficiente per la mole di lavoro che si prospettava. E mentre appaiono a noi per lo meno comprensibili le continue dilazioni del ritorno da parte dell'architetto, queste provocarono le più ingenerose reazioni dei referenti dell'ambasciatore, Lusieri e Hunt:

Ittar I fear is really a mauvais sujet. *He has now been absent six month, and only set out a few days ago from Corinth to Epidauria and Egina*[77].

Come è stato giustamente osservato, i circa sette mesi di permanenza di Ittar in Morea, appaiono pienamente giustificati non solo dai tempi necessari per gli spostamenti, per le operazioni di scavo e dal mese di inattività per malattia, ma anche dall'accuratezza e dalla qualità dei disegni oggi al British Museum; soprattutto quando si consideri il tempo impiegato da Balestra per la misurazione dei principali monumenti della città bassa di Atene, fra l'altro poi mai disegnati: nove mesi[78].

I.6 Malta

Nel dicembre del 1803, tutta l'*équipe*, eccetto Lusieri, lasciò la Grecia e, costretta dal cattivo tempo ad una sosta a Creta e a Citera, puntò finalmente verso l'Italia[79]. Tappa intermedia, ai primi di marzo, fu ancora Malta dove Ittar si trattenne fino all'anno successivo, essendo l'Isola sede di parte della sua famiglia e base logisticamente favorevole per via, appunto, dei lunghi anni trascorsivi nella

[76] Letter from Lord Elgin to Lusieri, Buykderé, 1 October 1802, *EP* I, fol. 70^{r}, n. 10.

[77] Letter from P. Hunt to Lord Elgin, Athens, 22 December 1802, *EP* Hunt, fol. 181.

[78] GALLO 1999, pp. 106-107.

[79] *Minutes of Evidence taken before the Select Committee, respecting the Earl of Elgin's Marbles*, Appendix n. 1, in *Report*, p. 18.

prima giovinezza. Proprio per questo, Ittar è sovente indicato come “il Maltese” nell’epistolario di Lord Elgin[80].

I dubbi sorti durante il periodo nel Peloponneso circa l’affidabilità dell’architetto catanese spinsero Elgin a richiedere un nuovo contratto per la copia definitiva e la consegna dei disegni, stipulato l’11 marzo 1803:

M. le Capitaine Dickens, Commandant le corps de génie de la Majesté Britannique à Malthe [sic] *ayant entre ses mains toutes les esquisses ci dessus, et voulant bien suveiller le travail, remettra à M. Ittar successivement les mesures à fin d’être mises au net. Et M. Ittar s’engage de procéder immédiatement, et sans interruption d’après la marche que M. le Capitaine lui tracera, en dessinat un à un les objets dont les mesures lui seront données il n’omettra aucun détail: il fera tous les desseins sur le* [sic] *même échelle des pièces déja faites du Tombeau d’Agamennon à Mycènes: Il y mettra la plus grande célerité, et le même soin et exactitude qui caractérisant ses ouvrages exécutés à Athènes: et surtout il s’engage de ne communiquer aucun* [sic] *mesure, esquisse, détail, ou dessein* [sic] *terminé à qui que ce soit: mais qu’il remettra le tout régulièrement à M. le Capitaine*[81].

Le tavole furono spedite ad Elgin in due riprese, nel novembre del 1803 e nel luglio del 1804[82]. Già al momento dell’ingaggio, d’altra parte, le intenzioni di quest’ultimo sulla proprietà scientifica di tutta la documentazione grafica che sarebbe scaturita dall’impresa erano state espresse chiaramente: *Their work to be entirely my property, and their labor at my disposal*[83].

I.7 Catania

Nello stesso anno 1804, Sebastiano Ittar fece finalmente ritorno a Catania dove proseguì la sua attività di architetto senza abbandonare, tuttavia, l'interesse per i monumenti antichi.

[80] Per esempio in: Letter from G.B. Lusieri to S. Piale, Athens, 6 August 1801, *EP* Lusieri, fol. 29^{v}.

[81] Agreement between Lord Elgin and Seb. Ittar, witnessed by P. Hunt, Malta, 11 March 1803, *EP* Hunt, fols. 277-278. Di questo accordo Elgin riferisce anche in un’altra lettera, contenente anche notizie sui soggiorni degli artisti successivi alla partenza da Atene, e allusioni alle solite difficoltà economiche: *The mass of work done, and the difficulties surmounted prior 1803, may be described thus:* [...] *all the casts; all the drawings; all the medals, the procuring the artists from Rome; their conveyance by way of Messina, Malta, Girgenti, to Constantinople, and thence to Athens; their salaries, board, and absolutely every expense they incurred from the winter of 1799 to the middle of 1803; the maintenance of one of them (Ittar) one year longer at Malta in finishing his sketches; and of another (the Calmouk) for two years longer in England, for the purpose of his drawings* (Letter from Lord Elgin to Henry Bankes, London, 1816, Appendix n. 6, in *Report*, p. 67).

[82] SMITH 1916, p. 254.

[83] *Ibidem*, p. 171.

Fin da subito[84] egli cominciò ad elaborare le venticinque incisioni del *Viaggio pittorico all'Etna*[85] – rimasto inedito –, la cui gestazione fu piuttosto prolungata nel tempo, come confermato dalla didascalia della tavola XII: «scenografia del cratere dell'Etna pel 1820».

A partire dal 1806[86] ebbe inizio l'altrettanto lunga e ben più complessa redazione della celebrata «Veduta grande e pianta della città di Catania», dedicata nel 1833 a Ferdinando II di Borbone, Re delle due Sicilie[87].

Nel 1812 Ittar pubblicò in due volumi i rilievi delle principali emergenze archeologiche della città[88]; per l'incisione delle relative tavole, egli si avvalse della collaborazione dell'incisore Pietro Ruga, specializzato in rovine romane e pompeiane, noto per la sua collaborazione con Mazois[89] e Nibby[90], e certamente conosciuto da Sebastiano durante gli anni giovanili a Roma[91].

Nel 1821 a Catania, Ittar incontrò nuovamente Elgin discutendo la possibilità di incidere i disegni ateniesi, senza, tuttavia, ottenere un impegno concreto in tal senso[92]. Con questo episodio si esauriscono i contatti fra i due e la possibilità di trarre dal carteggio di Elgin ulteriori notizie sull'attività del suo architetto.

Nello stesso anno e sempre a Catania, Ittar conobbe Thomas Leverton Donaldson, uno dei fondatori dell'*Institute of British Architects*, il quale compiva allora un viaggio attraverso l'Italia e la Sicilia. Le speranze riposte da Sebastiano in questo incontro riguardarono fin dall'inizio la pubblicazione dei disegni redatti in Grecia, come attesta una ben più tarda lettera del Catanese[93] del 1837. L'esito fu, tuttavia, completamente opposto: fu Donaldson a trovare in Ittar un valido aiuto nella redazione del proprio volume sui sistemi d'accesso nell'architettura antica, al

[84] CARBONARO-ALBERGHINA 2005, p. 91.

[85] Conservate presso le Biblioteche Riunite Civica e Ursino Recupero di Catania.

[86] DATO 1983, p. 131; GALLO 1999, p. 172; CARBONARO-ALBERGHINA 2005, p. 91.

[87] *Supra*, n. 2. Un esemplare ad inchiostro nero della planimetria e la relativa lastra di rame si trovano presso il Museo Civico di Castello Ursino di Catania (n. 65/3); la versione più nota, invece, colorata ad acquerello rosso sul costruito, si trova presso le Biblioteche Riunite Civica e Ursino Recupero di Catania. Per una descrizione completa della carta: G. PAGNANO, *Il disegno delle difese. L'eruzione del 1669 e il riassetto delle fortificazioni di Catania*, Catania 1992, pp. 203-214.

[88] S. ITTAR, *Raccolta degli antichi edifici di Catania*, Catania 1812.

[89] F. MAZOIS, *Les Ruines de Pompéi*, 4 voll., Paris 1812-1813.

[90] Cfr. vedute in W. GELL, *Indicazione antiquaria della raccolta di vedute rappresentanti i punti più interessanti delle mura di Roma*, Roma 1826.

[91] L. SERVOLINI, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1955, pp. 715-716; E. BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, VII, p. 421, Paris 1976. A motivo della collaborazione con Ruga e del tentativo di introdurre a Catania la tecnica della litografia, Gallo suppone un viaggio di Ittar a Roma tra il 1813 e il 1816 (GALLO 1999, p. 166).

[92] SMITH 1916, p. 255.

[93] Letter from S. Ittar to T.L. Donaldson, Catania, 11 March 1837, RIBA Library, London, Ms. LC/1/3/9.

punto da ispirarsi manifestamente alla tavola del Catanese sul portico tetrastilo ionico dell'Eretteo, ringraziandolo in calce al testo[94].

Certamente nel 1823[95] Ittar ebbe modo di mostrare, oltre ai disegni siciliani, anche le copie dei grafici sui monumenti dell'Acropoli ai due architetti Jacques Ignace Hittorff e Karl Ludwig von Zanth[96], che compivano allora un *tour* della Sicilia: «Sia la raccolta delle antichità di Catania che lei a [sic] illustrato con tanto genio e fatica; siano i bei disegni e studi che lei a [sic] fatto in Grecia, la patria delle belle arti, ove il suo gran talento a [sic] cercato a arrichirse [sic] del vero bello per poterne rapportare il buon gusto nella patria sua, sia ancora il bellissimo disegno che lei a [sic] fatto della pianta di Catania, opera d'un merito grande e fatta davvero con una accuratezza rara, e in cui altro non me [sic] faceva dispiacere che di non potere prenderne meco una copia stampata, per tutto questo, stimatissimo signor Ittar, gli [sic] ringrazio di buon cuore. Esprimendo per fine il gran desiderio mio, che lei facesse conoscere a S.E. il Cavaliere di Medici ministro tanto illustro [sic] e tanto amatore delle belle arti le opere sue affinché la sua prottezzione [sic] gli procurasse i mezzi necessari per potere continuare con più facilità a illustrare le antichità di Catania, a far incidere la bella pianta della Città e a far godere la sua patria degl'avantagi [sic] che procuranno [sic] sempre il talento, il merito e il genio d'un artisto [sic] distinto come lei»[97].

[94] T.L. DONALDSON, *A Collection of the Most approved Examples of Doorways from ancient Buildings in Greece and Italy*, London 1833, pls. XXII-XXV.

[95] COMETA 1999b, p. 306; GALLO 1999, p. 172. Sui rapporti tra i due: una lettera di Hittorff del 16 Ottobre 1823 è indirizzata ad Ittar (Köln, Historisches Archiv, Ms. 1053, fol. 64, in italiano). Nella prefazione alla loro prima monografia di soggetto siciliano, Hittorff e Zanth ricordano Sebastiano come uno tra gli studiosi che con il loro contributo avevano reso possibile la stesura dell'opera (J.I. HITTORFF-L. ZANTH, *Architecture moderne de la Sicile*, Paris 1835, s.p.). Hittorff, inoltre, afferma esplicitamente nella sua traduzione de *Les Antiquités inédites de l'Attique* di J. Stuart – arricchita di note e disegni –, di aver preso visione dei disegni di Ittar, da lui giudicati superiori a quelli di Stuart (p.e.: HITTORFF 1832, cap. II, p. 9, n. 3).

[96] Allievo dell'architetto di Corte di Napoleone, Percier, Jacques Ignace Hittorff intraprese un viaggio in Sicilia fra il 1822 e il 1824, accompagnato dall'allievo Karl Ludwig von Zanth che contribuì alla stesura dei disegni e dei rilievi. Le tre pubblicazioni di Hittorff e Zanth relative all'architettura siciliana sono, in ordine di apparizione: *Architecture moderne de la Sicile*, Paris 1835; *Restitution du temple d'Empédocle a Sélinonte, ou l'architecture polycrome chez le Grecs*, Paris 1851; *Architecture antique de la Sicile, recueil des monuments de Segeste et de Sélinonte*, Paris 1870. Gran parte della documentazione relativa al viaggio in Sicilia è conservata a Colonia (Wallraf-Richartz Museum, *Kartons 11-17*); oltre ai disegni sulla Sicilia, nella stessa sede è custodito il taccuino di viaggio di Zanth. Presso la Universitäts und Stadtbibliothek si trovano diversi volumi di altri disegni con schizzi e appunti (K13-140, K13-154, K13-186); l'Historische Archiv der Stadt Köln contiene il volume ove sono raccolte le lettere scritte da Hittorff durante il viaggio in Italia (FODERÀ 1983, p. 94).

[97] Lettera da J.I. Hittorff a Sebastiano Ittar, Catania, 16 Ottobre 1823, Historisches Archiv der Stadt Köln, Ms. 1053, fol. 64.

I.8 Parigi

Incoraggiato dagli apprezzamenti di Ferdinando II sulle tavole di soggetto catanese, nel 1830 l'architetto partì per Parigi, secondo il biografo[98] allo scopo di trarne i trentadue rami alcuni dei quali sono oggi custoditi presso le Biblioteche Riunite Civica e Ursino Recupero di Catania. Diversamente, da una lettera di pugno di Sebastiano ricaviamo una notizia per noi fondamentale:

«Nel 1830 giorni prima della mia partenza per Parigi ove mi portai per pubblicare la mia Opera sugli antichi monumenti della Grecia […]»[99].

È dunque a questo fine che Ittar aveva compiuto il viaggio, unitamente a quello di una presentazione ufficiale nell’ambiente accademico parigino. Quasi certamente per questa ambiziosa proiezione verso l’orizzonte ideologico francese Ittar aveva cominciato a Catania la redazione di una nuova serie di disegni dei monumenti antichi della Grecia, sulla base di appunti mai consegnati ad Elgin.

Nel 1831, Hittorff diede lettura presso l’*Académie des Beaux-Arts* di una relazione[100] dai toni fortemente elogiativi su tale produzione scientifica, ottenendo per il Catanese la prestigiosa nomina a membro onorario dell'Accademia stessa[101].

Alla nota di riconoscimenti internazionali di Ittar va aggiunta, nel 1836, la nomina a membro onorario dell’Istituto degli Architetti Britannici[102], certamente grazie anche ai buoni uffici di Donaldson che ne fu segretario onorario dal 1835 al 1839[103].

I.9 Catania

Il 27 settembre 1833, Sebastiano fu nominato architetto del Comune di Catania[104].

[98] ZAFARANA ITTAR 1880, p. 10 sgg.

[99] Lettera di Sebastiano Ittar ad Agostino Gallo, Napoli, 3 Settembre 1834, in *L’indagatore siciliano. Giornale scientifico letterario artistico*, 1, Palermo 1834, pp. 92-94.

[100] HITTORFF 1835.

[101] ZAFARANA ITTAR 1880, p. 11.

[102] *Ibidem*, p. 7.

[103] GALLO 1999, p. 132.

[104] AStCt, fondo *Int. Borb.*, busta n. 1269, fasc. «Indennità agli architetti». Vedi *Appendice*, doc. n. 6. Su lavori più significativi di Ittar in questa veste DATO 1983, pp. 146-161. Oltre a questi, tra i quali ricordiamo il grande progetto presentato nel novembre 1833 per una «Piazza Circolare alla Marina» (AStCt, fondo *Int. Borb.*, busta n. 1269, fasc. «Sulla costruzione di diversi piani»), il Decurionato affidò all'architetto altri incarichi minori, come, per esempio, alcuni interventi di bonifica e manutenzione della fontana pubblica e del lavatoio presso il Piano del Borgo eseguiti tra l'ottobre 1833 e il febbraio del 1834 (AStCt, fondo *Int. Borb.*, busta n. 1269). Tra il 1836 e il 1837 Ittar appare coinvolto nei lavori di bonifica del Piano della Marina, nel tratto antistante il Vescovado e Palazzo

L'ipotesi sopra avanzata che i suoi studi a Roma fossero stati sovvenzionati dal Comune di Catania potrebbe forse spiegare il fatto che la sua attività per la municipalità sia documentata (spesso come non retribuita) ben prima di questa data, almeno già dal 1829[105]. In tal senso, può forse fornire alcuni spunti di riflessione il già citato decreto ministeriale del 1834 emanato dal Segretario di Stato, Luogotenente Generale in Sicilia e diretto all'Intendenza della Valle di Catania[106], il quale interveniva sulla materia dei sussidi agli artisti. Esso si era reso necessario per regolare la prassi già citata e consolidata della concessione di pensioni da parte dei comuni ai giovani artisti che si recavano a Roma per la loro formazione, e soprattutto le frequenti richieste di aumento o integrazione da parte dei beneficiari. Un passaggio di tale decreto stabiliva che «gli anzidetti alunni tostocchè ritorneranno in patria, saranno obbligati a prestarsi gratuitamente in tutte le occasioni nelle quali il proprio Comune possa aver bisogno dell'opera loro, sia per dare de' giudizi ed esaminar delle opere, sia per far de' progetti di pubblica utilità e cose simili»[107].

Biscari (AStCt, fondo *Int. Borb.*, busta n. 1269). Nel 1836 l'architetto elabora una «pianta dimostrativa» nell'ambito di una causa tra il Monastero dei Benedettini e il cav. Girolamo Asmundo (AStCt, fondo *Int. Borb.*, busta n. 793, n. d'ordine 113).

[105] Il 17 febbraio 1829 il Decurionato cittadino deliberò il pagamento di 30 onze a S. Ittar «per un acconto alle tante sue fatiche» (AStCt, fondo *Int. Borb.*, busta n. 1269, fasc. «Indennità agli architetti»), che da una richiesta di pagamento del 1831 non risultavano, tuttavia, essere ancora state corrisposte. Il 3 aprile 1829 si allude ad una «deliberazione del Decurionato del 12 febbraio ultimo per il soddisfo di diverse spese relazionate dall'Ingegner Ittar Sebastiano» (vedi *Appendice*, doc. n. 5). Il 19 dicembre 1829 Ittar risulta già avere effettuato lavori presso il Reclusorio del S. Bambino (AStCt, fondo *Int. Borb.*, busta n. 643, cart. 734), a Nord del quartiere Antico Corso, lungo la via del Gallazzo (DATO 1983, p. 117). Nello stesso anno, Ittar riceve l'incarico ufficiale di indagini di scavo da effettuarsi insieme all'«archeologo Barone D'Alessandro Recupero» presso un monumento scoperto «sotto il suolo di questo Reclusorio del S. Bambino» (AStCt, fondo *Int. Borb.*, busta n. 1269). Sempre nel 1829, l'architetto progetta un tratto della strada rotabile territoriale di Pedara («Pianta e profilo del secondo tratto della strada rotabile territoriale di Pedara»; AStCt, fondo *Int. Borb.*, busta n. 1329, n. d'ordine 296). Nel 1832 Ittar fu proposto quale Ingegnere Direttore dei lavori relativi alla «strada di S. Francesco di Paola e piano della Statua» (AStCt, fondo *Int. Borb.*, busta n. 1269) importanti cerniere d'ingresso alla città e di raccordo alla Marina (DATO 1983, pp. 130-131; su questo argomento, vedi anche: AStCt, fondo *Int. Borb.*, busta n. 1314).

[106] AStCt, fondo *Int. Borb.*, busta n. 643, cart. 161.

[107] Tra gli altri punti, uno è indicativo della speciale considerazione in cui era tenuto lo studio dell'architettura: «Nel determinarsi da' Decorioni le arti a cui vogliono destinare gli alunni, deve prima tenersi l'architettura come arte di necessità e di ornamento insieme, poi la pittura, indi la scultura, e infine la incisione che sono arti di mero ornamento [...]». Un secondo passaggio precisava anche l'Istituzione di riferimento per i futuri beneficiari delle sovvenzioni: «Gli alunni spediti in Roma saranno per mezzo del Real Governo raccomandati ai migliori artisti di colà e secondo il capimento verranno collocati nello Istituto Farnesiano» (AStCt, fondo *Int. Borb.*, busta n. 643, cart. 161).

Questa collaborazione di Ittar con il Comune e l'intendenza della Valle di Catania, più o meno retribuita, dovette probabilmente anche essere a monte di alcune ambiguità nel rapporto dell'architetto con la famiglia committente del padre Stefano, quella dei principi di Biscari, con la quale egli non aveva interrotto i contatti[108].

La tardiva nomina ad architetto del Comune fu accolta da Ittar con sollievo ma anche con una certa perplessità relativa alla sorte dei lavori già avviati e alle competenze future[109]. I colleghi Carmelo Lanzarotti, Mario Musumeci, Sebastiano Lao, Salvatore Zahra Buda ricevono le commesse più prestigiose e numerose[110].

Se da un canto, inoltre, pare che gli speciali meriti nel campo dell'indagine sui monumenti antichi avessero valso ad Ittar l'affidamento di specifici incarichi di manutezione e restauro delle emergenze archeologiche di Catania, dall'altro è certo che egli non ne fosse il depositario esclusivo. Nel 1834 egli, menzionando in una lettera nuovi scavi compiuti nel 1830 presso l'orchestra del teatro romano di Catania, si definiva "architetto d'onore delle antichità".

«Nel 1830 giorni prima della mia partenza per Parigi […] i Signori P.pe di Manganelli come Intendente Baronetto D. Alessandro Recupero e Cav. D.D. Giuseppe Cordaro come Deputati di quelle antichità ordinarono di farsi alcuni scavi in quel Teatro antico che io disegnai come architetto d'onore delle stesse ad oggetto di scuoprirsi per quanto fu possibile il piano con pavimento della Platea, che da' Greci diceasi Orchestra […]»[111]. Ancora in una lettera del 10 febbraio 1842 all'Intendente Presidente della Commissione delle Antichità di Catania, Sebastiano

[108] G. Dato e G. Pagnano (DATO-PAGNANO 1995, p. 91, n. 17) attribuiscono all'influenza dei Biscari il matrimonio di Sebastiano, celebrato nel 1811, con Marianna Calì, figlia dello scultore Gioacchino, chiamato da Napoli per scolpire la statua all'eroica di Ignazio Paternò Castello. Mentre, infatti, alcune perizie – di cui una del 1827 – nell'archivio dei Paternò Castello documentano un'attività privata dell'architetto (AStCt, fondo *Archivio Privato Paternò Castello principi di Biscari*, buste [888/P] [838/*] e [1917/P] [1816/*]) per conto dei Biscari, l'11 luglio dello stesso 1827 egli risulta incaricato dal Tribunale di Catania di effettuare una perizia, depositata in tribunale da Ittar il 27 Agosto 1827, (AStCt, fondo *Archivio Privato Paternò Castello principi di Biscari*, buste [1917/P] [1816/*], cartt. 107-133) su alcuni fondi di proprietà di Ignazio Paternò Castello principe di Biscari, da vendersi o cedersi a creditori del principe (AStCt, fondo *Archivio Privato Paternò Castello principi di Biscari*, buste [1917/P] [1816/*], cartt. 73-82. Il domicilio di Ittar è qui indicato in «strada San Nicolò l'Arena»).

[109] Cfr. *Appendice*, doc. n. 6.

[110] Sull'attività di queste figure a Catania, DATO 1983, p. 113 e sgg. Dal 1833 (AStCt, fondo *Int. Borb.*, busta n. 643, cart. 571) al 1854 (*ibidem*, cartt. 554-558) almeno, Lanzarotti appare coinvolto nelle stime per lo sgombero e il restauro dei monumenti archeologici di Catania. Così anche l'altro architetto comunale Salvatore Zhara Buda, tra il 1830 e il 1832 (*ibidem*, cart. 576 e cartt. 601-602).

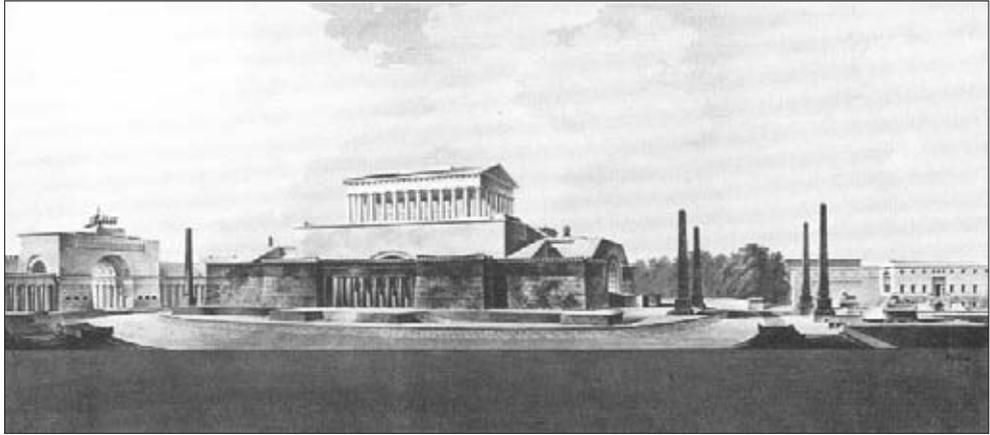
[111] Lettera di Sebastiano Ittar ad Agostino Gallo, Napoli, 3 Settembre 1834, in *L'indagatore siciliano. Giornale scientifico letterario artistico*, 1, Palermo 1834, pp. 92-94.

si firmava «L'architetto incaricato delle Antichità di Catania»[112]; quattro anni più tardi, tuttavia, è Mario Musumeci, e non lui, a firmare un «certificato di consegna dei lavori fatti dallo appaltatore Barbagallo nell'antico teatro di Catania»[113].

Le fortune di Sebastiano Ittar, insomma, non appaiono certamente commisurate al valore della sua produzione scientifica. Né la qualità dei suoi disegni, indubbiamente altissima, né la piena integrazione nel contesto intellettuale europeo valsero alla sua opera una degna diffusione e notorietà, fino a giungere alle modeste circostanze della sua morte, avvenuta a Catania il diciannove ottobre 1847[114] e dichiarata all'Ufficiale dello Stato Civile del Comune da due marmorari analfabeti (fig. 2).

[112] AStCt, fondo *Int. Borb.*, busta n. 643, cart. 631. Trascrizione: «Signore, d'unita alla pianta del sito mi do l'onore di farle tenere alligata al presente la Relazione di spesa necessaria pella riparazione dei danni e guasti avvenuti in questo antico Teatro in causa dei discavi utimamente in esso eseguiti, e delle copiose acque cadute, acciò possa farne il convenevole uso. L'architetto Sebastiano Ittar». Di questa relazione si conserva soltanto la copertina.

[113] *Ibidem*, cartt. 618-627.

[114] AStCt, *Atti di Stato Civile*, I versamento, sezione II, bobina 50, n. d'ordine 447.

F. Gilly. Progetto per un monumento a Federico il Grande, 1797
(Berlin, Technische Universität) (da: *The Parthenon*, p. 206, fig. 3)

II - *Archeologia in Grecia e architettura grecizzante in Europa tra XVIII e XIX secolo*

Il patrimonio delle conoscenze sull'architettura greca che era giunto fino a Sebastiano Ittar costituiva il risultato di una lunga gestazione culturale, la quale, attraverso il filtro dei trattatisti cinquecenteschi, aveva dato esito ad una tradizione classicista.

Tale tradizione aveva risentito, tuttavia, di un'interpretazione "romana" dell'architettura greca; essa, infatti, aveva tratto le mosse da una parte dall'esplorazione sistematica e dal rilevamento dei monumenti antichi di Roma; dall'altra, dal confronto dei dati ricavati con il *De Architectura* di Vitruvio. Quest'ultimo era pervenuto alla cultura del Rinascimento corrotto e privo dei disegni che in origine dovevano accompagnarlo[1]. Come è noto, le moderne speculazioni sull'architettura antica si concentrarono principalmente sul problema degli ordinamenti architettonici e del loro proporzionamento, fissando tipi ideali e condivisi per ciascuno stile, cui vennero ricondotte le numerose varianti osservate nei monumenti romani superstiti, attraverso una continua oscillazione fra il rispetto per la tradizione antica da un lato, e la pura e semplice invenzione dall'altro[2].

A partire, dunque, dagli studi vitruviani di Raffaello, di Sangallo, di Leon Battista Alberti e, soprattutto, attraverso Serlio e Vignola, fino a Palladio e Scamozzi, si formò un canone dei "cinque ordini" (fig. 4) che divenne, per il Classicismo europeo, il riferimento incontestato per lo studio dell'"originale"

[1] Vitr. III, 4,4 e III, 5,8. Solo l'edizione più antica di Vitruvio, curata da Giovanni Sulpizio e pubblicata tra il 1483 e il 1490, è priva di illustrazioni; le edizioni anonime del 1495-1496 e del 1497 hanno ciascuna tre xilografie, e quella di fra' Giocondo (1511), recante nel frontespizio l'annunzio *cum figuris*, ne ha già 136 (C. THOENES, *Sostegno e adornamento. Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza*, Milano 1998, p. 77).

[2] J. SUMMERSON, *Il linguaggio classico dell'architettura*, Torino 1970 (ed. or.: London 1963), p. 22; B.A. BARLETTA, *The Origins of the Greek architectural Orders*, Cambridge 2001, pp. 7-20.

architettura greca antica. Così, per esempio, in uno dei primi manifesti del Classicismo francese[3], il *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne* di Fréart de Chambray, apparso nel 1650, l'investigazione sull'architettura greca è ridotta ad una disamina degli ordini come tramandati da Vitruvio e ad un confronto con l'interpretazione che di essi diede il Rinascimento italiano, nell'ambito del quale, Palladio è considerato dall'autore il commentatore più vicino agli "autentici" ordinamenti greci.

La grande frattura rispetto a tale stato di cose fu rappresentata dalle nuove istanze della cultura neoclassica che tentò di superare il *vitruvianismo* e la tradizione classicista, e avviò una riverifica di tutte le norme proporzionali e compositive degli ordini, attuata alla luce delle fonti "autentiche", e cioè dei monumenti della Grecia[4]. Un documento di questo atteggiamento sono i manuali come quello di S. Riou[5], che esprime già nel titolo la necessità di contemperare le diverse tradizioni fondandosi sulla imprescindibile base documentaria dell'architettura di Atene quale nuovo *principium auctoritatis*[6].

Al progressivo ma rapido allargamento delle frontiere del *Grand Tour* da Roma giù verso Napoli, Paestum e la Sicilia contribuirono diversi fattori che costituirono una formidabile spinta verso l'ultimo e più lontano traguardo: il Levante. Se le guerre napoleoniche possono aver costituito il movente politico dell'infittirsi delle rotte verso il Mediterraneo e l'Egeo orientali, le scoperte di Ercolano (1738) e Pompei (1748)[7] e, soprattutto dagli anni Settanta, la proiezione verso il Sud-Italia (viaggi di von Riedesel[8], Hoüel[9], Saint-Non[10], Knight[11]), posero gli studiosi di antichità di fronte alle architetture della Magna Grecia e della Sicilia. Queste ultime, certamente ancora diverse dai canoni vitruviani[12], fornirono, cioè,

[3] WIEBENSON 1991, p. 130.

[4] E. FORSSMAN, *Dorico, ionico, corinzio nell'architettura del Rinascimento*, Roma-Bari 1973, p. 105; PATETTA 1975, p. 42.

[5] S. RIOU, *The Grecian Orders of Architecture delineated and explained from the Antiquities of Athens also the Parallels of the Orders of Palladio, Scamozzi and Vignola, to wich are added Remarks concerning public and private Edifices with Design*, London 1768.

[6] HAMILAKIS 1999, p. 308.

[7] Cfr., per esempio, WILTON ELY 1993, p. 19.

[8] J.H. VON RIEDESEL, *Reise durch Sicilien und Gross-Griechenland*, Zürich 1771.

[9] J.L. HOÜEL, *Voyage pittoresque des îles de Sicile, de Malta et de Lipari*, 4 voll., Paris 1782-1787.

[10] R. DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque ou la description des royaumes de Naples et de Sicile*, 5 voll., Paris 1781-1786.

[11] Il viaggio in Sicilia fu compiuto da Richard Payne Knight nel 1777 e doveva essere pubblicato con il titolo *Expedition into Sicily*, ma rimase inedito. L'ultima e più completa edizione è a cura di C. Stumpf, London 1986.

[12] Così, Winckelmann: «La colonna dorica ha da essere di sei diametro e quelle di Pesto non arrivano a 5» (J. WINCKELMANN, *Briefe*, a cura di W. REHM, Berlin 1952, p. 384).

ulteriore impulso alla nascita di nuove spedizioni di studio – per certi versi, vere spedizioni archeologiche – in Grecia. I ruoli finirono per rovesciarsi: l'arte e l'architettura romana non divennero che deprecabili imitazioni di quelle greche, al punto da rendere necessaria l'appassionata difesa di Giambattista Piranesi, autore di un gruppo di scritti polemici verso l'attitudine "greca" dell'architettura francese, prodotti tra il 1758 e il 1765[13].

Gli stessi inviati di Elgin appaiono coinvolti nella rivoluzione di giudizio che oppose l'arte greca a quella romana: [...] *Lusieri, tho' born on the banks of the Tiber, and attached as he was to the proud remains of the Mistress of the World, is now enthusiastic admirer of the Doric Buildings here, and turns with disgust from the works of Hadrian of Herodes Atticus, and every thing on the Roman Model*[14].

Già nella seconda metà del '600, le prime relazioni di viaggio, di Jacob Spon e George Wheler[15], avevano suscitato un grande interesse all'*Académie des Inscriptions et Belles Lettres* di Parigi e alla *Royal Society* di Londra; Francia e Inghilterra sarebbero state, infatti, i poli indiscussi del dibattito sull'architettura archeologizzante in Europa per tutto il '700 fino all'inizio dell'800.

A Parigi, alla fine del '600, l'*Académie* formulò, forse per la prima volta, l'ipotesi di inviare in Grecia gli studenti francesi di architettura per completare la loro formazione attraverso la conoscenza diretta dei monumenti antichi. A Londra, nell'ambiente degli antiquari e dei nobili intellettuali, maturarono i primi programmi di quel nuovo tipo di spedizione che sarebbe stata la spedizione archeologica, affidata a specialisti, con lo scopo di rilevare e disegnare i monumenti. Nel 1732 venne fondata la *Society of Dilettanti* allo scopo di promuovere e finanziare queste "campagne archeologiche" e di pubblicare le scoperte e i rilievi[16].

Tuttavia, mentre il tradizionale viaggio degli intellettuali europei in Italia avveniva, nella seconda metà del '700, all'insegna del confronto diretto con le antichità greche e romane messe in luce dai nuovi scavi archeologici, fino ai primi decenni dell'800 continuavano ad essere rari i viaggi ad Atene e nel Peloponneso, e la visita delle rovine romane di Spalato, Palmira, Baalbek etc[17]. Un'eccezione fu rappresentata dal viaggio in Grecia e per l'intero Mediterraneo del conte di Caylus, intrapreso nel 1715 al seguito dell'ambasciatore francese a Costantinopoli, Bonnac. L'impresa fu all'origine dei sette volumi del *Recueil d'antiquités égyptiennes, etrusques, romaines et gauloises*, tuttavia apparsi molto più tardi, a Parigi, tra il

[13] G.B. PIRANESI, *The Polemical Works*, a cura di J. WILTON ELY, London 1972.

[14] Letter from P. Hunt to Lord Elgin, Athens, 22 May 1801, *EP* Hunt, fol. 10.

[15] SPON-WHELER 1678; WHELER 1682.

[16] L. CUST-S. COLVIN, *History of the Society of Dilettanti*, London 1914. Sul ruolo svolto dalla *Society* nelle indagini archeologiche, J. CROOK, *The Greek Revival*, London 1972, pp. 6-62.

[17] PATETTA 1975, p. 50.

1752 e il 1769, e divenuti punto di riferimento fondamentale per la discussione antiquaria del XVIII secolo.

Per le stesse ragioni fu strepitoso il successo di pubblicazioni quali quelle di Adam[18], Wood[19], Le Roy[20], o Stuart e Revett[21], Chandler e Pars[22] rispetto ai più episodici e meno diffusi resoconti secenteschi; si trattava di vere e proprie imprese editoriali "di massa", dal ricco corredo grafico che posero a conoscenza di un vasto pubblico i "nuovi" monumenti archeologici.

In particolare, il ridisegno da parte di Adam degli elaborati grafici già pubblicati all'interno dei *Works in Architecture* (London 1773) si può considerare, come è stato giustamente osservato, «un primo manifesto della cultura neoclassica»[23]. In questa sede, infatti, oltre ad oggetti ornamentali, soffitti e decorazioni «ricavati dall'antico», compaiono anche nicchie, vestiboli, sale, ponti «ad imitazione degli antichi acquedotti» e un «ordine britannico» come trasformazione del corinzio romano; è qui documentata, cioè, l'adozione diretta del materiale dei rilievi a fini progettuali. Tale utilizzo instaurava un rapporto inedito fra archeologia e architettura. Delle scoperte archeologiche non si riconosceva tanto il contributo all'avanzamento delle conoscenze storiche, quanto l'importanza determinante per la revisione delle teorie dell'architettura. L'archeologia diviene un sistema legittimante per un repertorio formale potenzialmente infinito e il tradizionale viaggio di formazione una scoperta della continuità del classico, ma anche della libertà rispetto alla regola e alla norma[24].

Soprattutto per la nuova architettura inglese a cavallo tra 1700 e 1800, l'archeologia ha per oggetto tutto: dall'egizio, al gotico, al neoclassico, compresa l'architettura dipinta. "Archeologismo"[25], dunque, come culto dell'Antico che, spesso, riesce a fatica a sganciarsi dalla cultura antiquaria del '600, e manifesto nel collezionismo in cui il falso, il calco, vanno bene per riempire un vuoto in un immaginario itinerario storico rivolto alla ricerca del passato. Ma archeologismo anche come spinta vitale, non puristica, verso, per esempio, l'allora emergente problema tecnologico. L'architetto inglese John Soane, in Italia nel 1778 a spese

[18] R. ADAM, *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalato, in Dalmatia*, London 1764 (la spedizione archeologica era stata compiuta nel 1757).

[19] Nel 1750-1751, Robert Wood e James Dawkins compiono una campagna archeologica nel "Levante" fermandosi negli attuali Libano e Siria. Al ritorno, pubblicano a Londra *The Ruins of Palmira in the Desert* (1753) e *The Ruins of Balbec or Heliopolis in Coelosyria* (1757).

[20] LE ROY 1758.

[21] STUART-REVETT 1762-1816.

[22] R. CHANDLER-W. PARS, *Antiquities of Ionia*, London 1769-1797. La spedizione fu intrapresa nel 1764, su iniziativa della *Society of Dilettanti*.

[23] PATETTA 1975, p. 51.

[24] ZANNI 1991, p. 277.

[25] *Ibidem*, p. 278.

della Royal Academy[26], nel destinarla alle future generazioni di architetti, lasciò nella sua casa di Lincoln's Inn Fields (oggi Soane Museum), a Londra, uno dei documenti più eloquenti ma anche più audaci di una sperimentazione in cui forme e materiali antichi e nuovi, esterni dalle geometrie essenziali e interni dalle bizzarre commistioni di repertori sembrano curiosamente precorrere addirittura il Liberty.

D'altra parte, proprio da questo genere di moventi era scaturita in Lord Elgin l'idea di sfruttare il nuovo incarico in Oriente a favore dell'arte e dell'architettura; su suggerimento, cioè, di Thomas Harrison[27], l'architetto progettista della sua residenza di Broomhall in Scozia – tutt'oggi appartenente alla famiglia dei conti di Elgin – il quale aveva costruito la Court House di Chester in stile dorico ed era particolarmente attratto dalla prospettiva di studiare i calchi in gesso provenienti dai templi della Grecia[28].

Il ruolo centrale svolto da Harrison nel piano Elgin è provato dalle parole dello stesso ambasciatore, che, scrivendo a Lusieri, riferisce di cercare ancora guida e consiglio nel proprio architetto per dirigere l'operato dell'*équipe*, in quel momento attiva in Grecia:

Je vous souvent observé que je devois [sic], *à un Architecte en Angleterre, (un jeune homme qui avoit* [sic] *passé dix années à Roma) l'idée de l'entreprise pour la connoissance des arts à Athénes, que votre Scienze, votre goût, & votre zèle, ont dirigé, avec un succès si étonnant, & si parfait. Sur les lieux, j'étais trop ébloui pour en sentir toute l'importance, au point que cette impression m'en est venue aujourd'hui. Mais actuallement, en lui faisant le bonheur de lui marquer notre progrès & notre réussite, je m'attends à avoir ses notions, qui me seroient* [sic] *très précieuses avant mon départ* [...][29].

Della "pervasività" dei modelli antichi Elgin si mostra subito cosciente interprete, quando in una lettera del 10 luglio 1801 da Costantinopoli scrive ancora a Lusieri:

Il serait essentielle que les formatori *puissant empunter des modeles exact des petit ornaments, des parties detachees s'il s'en trouve, qui sereint interessant pour les Arts. La tres grandes varieté dans notres manifactures, dans nos objects soit d'elegance soit de luxe, offrent mille applications pour de pareills details: des ornaments des corniches. Rien n'est indifferent. Et soit en peinture, soit en modele des representations exactes de choses semblables seroient tres a desirer*[30].

[26] *Ibidem*, p. 276.

[27] H.M. COLVIN, *Biographical Dictionary of English Architects*, London 1954, pp. 268-269.

[28] SPIRITO 2003, p. 110, n. 2.

[29] Letter from Lord Elgin to G.B. Lusieri, Buykderé, 1 October 1802, *EP* I, fols. 67-76 (fols. 72^{v}-73^{r}) (trascr. in GALLO 1999, p. 68).

[30] Letter from Elgin to Lusieri, Costantinople, le 10 Juillet 1801, *EP* I (trascr. in SPIRITO 2003, pp. 168-169, senza indicazione del foglio).

Allo stesso modo, una figura-simbolo del Neoclassicismo, E. Torwaldsen, ideava terrecotte con forme di anfore e *kylikes* decorate con improbabili repertori floreali orientaleggianti[31].

Gran parte delle dispute e dei dibattiti colti d'Europa intorno alla “riscoperta” della Grecia presero a ruotare intorno a questi temi, cioè all’uso dei modelli antichi. Per quanto riguarda l’architettura, le pubblicazioni di Le Roy e di Stuart e Revett possono essere rappresentative dei punti di vista che opposero i già citati interlocutori di tali dibattiti, e cioè gli ambienti accademici francesi e inglesi; tali autori, infatti, intervengono esplicitamente nei *préface*, illustrando approcci e metodologie dei rispettivi contesti culturali di appartenenza, spesso in polemica gli uni con gli altri.

Julien David Le Roy, il più celebre architetto autore di un viaggio in Grecia (1754), intese, appunto, intervenire, con la sua opera, nel dibattito architettonico. Egli propose di rivedere radicalmente la questione delle proporzioni degli ordini di Vitruvio e di Vignola, alla luce delle scoperte archeologiche. Le Roy affermò una superiorità degli ordini antichi rispetto ai moderni, soprattutto del dorico, presentando le nuove proporzioni “virili” personalmente rilevate in Grecia e da lui considerate adeguate alle attuali esigenze espressive.

Come già Desgodetz per le architetture di periodo romano[32], Le Roy, infatti, riservò grande attenzione alla precisione e all’esattezza dei rilievi[33], giungendo anche a servirsi di scale per raggiungere le parti inaccessibili dei monumenti. Sia Le Roy che Desgodetz corredarono i disegni di riflessioni sugli strumenti di misura e concordarono sulla necessità di effettuare i rilievi sulla base di moduli per stabilire i rapporti di proporzione. Tuttavia, lo spirito del primo era stato più propriamente “architettonico”, almeno quanto quello dell’altro fu “archeologico”. Desgodetz, infatti, premettendo che l’esattezza *est la seule chose dont’il s’agit ici*[34], si era astenuto dalla restituzione di vestigia frammentarie, impresa che Le Roy affrontò con lunghe interpretazioni. Ma, oltre a ciò, l’opera di Desgodetz aveva presentato i rilievi disposti secondo un ordine assolutamente empirico: i disegni erano privi di commenti e accompagnati soltanto da legende che identificavano l’oggetto rappresentato e precisavano i codici di rappresentazione.

L’opera di Le Roy, invece, univa ai documenti grafici un commento coerente ed era divisa in due parti: nella prima gli edifici erano considerati da un punto di vista storico, nella seconda sotto un profilo architettonico. La stessa organizzazione della materia, dunque, rivela come l’autore concepisse *Les Ruines* come qualcosa

[31] Cfr. CHRISTIANSEN 2000, p. 115, figg. 230, 234-235.
[32] DESGODETZ 1683. Il parallelismo fra i due è suggerito da Hittorff (1835, p. 3).
[33] POUSIN 1993.
[34] DESGODETZ 1683, *Preface*, s.p.

di più di una semplice raccolta di tavole, vale a dire come un'opera di storia e di teoria dell'architettura.

Tra le due parti dell'opera era collocata una comunicazione all'*Académie des Sciences*[35] che introduceva la questione della ricerca sulle misure degli antichi. Stabilendo un parallelo con le ricerche sul piede romano condotte nel XVI secolo, Le Roy si assegnò il compito di trovare la misura esatta del piede greco; egli inoltre espresse la necessità di coordinare le diverse unità di misura, reclamando la necessità di ragionare congiuntamente in termini di proporzione o modulo e in termini di piede.

Per tale costruzione, dunque, *Les Ruines* si distingueva dall'impianto tradizionale dei *voyages pittoresques* che riproducevano attraverso la successione dei luoghi raffigurati dalle tavole il periplo compiuto dagli autori, secondo un percorso essenzialmente spaziale e mai tipologico.

Il progetto di Le Roy, invece, è identificabile in una storia ragionata dell'architettura greca, fondata sull'osservazione degli edifici. La rappresentazione del monumento o del particolare decorativo era fondata sulla scomposizione geometrica delle forme che, rimandando alle strategie compositive delle architetture, le elevava a modello col ricondurle alla loro matrice matematica. La descrizione in termini di architettura e le immagini di Le Roy non ritraevano, dunque, esclusivamente ciò che si vede; l'architettura greca costituiva agli occhi dell'autore un modello astratto, un insieme di principi da riprodurre[36].

Quattro anni dopo l'uscita de *Les Ruines* di Le Roy, gli inglesi James Stuart e Nicholas Revett cominciarono a pubblicare i quattro volumi delle *Antiquities of Athens*[37]. Ne derivò un'accesa *querelle*[38] che non risparmiò neppure la contesa

[35] LE ROY 1758, p. 49.

[36] POUSIN 1993, p. 13.

[37] Il proposito di Stuart e Revett di misurare e disegnare tutti i monumenti sconosciuti della Grecia è del 1748. Il viaggio fu promosso e finanziato dalla Società dei Dilettanti e dall'archeologo e antiquario Gavine Hamilton. I due architetti inglesi si trattennero in Grecia dal 1751 al 1754, visitando Corinto, Patrasso, Delfi, Delo, il Pireo, Eleusi, Sunion, Atene. Le ricerche vennero svolte con un rigore e con una sistematicità senza precedenti: Stuart e Revett corressero le notizie storiche imprecise dei primi viaggiatori (dello Spon, per es.), elaborarono carte archeologiche, vedute, rilievi e proposte grafiche di ricostruzione dei monumenti. Tornati in Inghilterra, Stuart e Revett diedero inizio alla travagliata vicenda della loro opera. Il primo volume delle *Antiquities of Athens*, contenente alcuni monumenti della città, fu pubblicato nel 1762. Ancor prima della sua uscita, ebbe luogo la morte di Stuart. Le sue carte vennero raccolte dal curatore W. Newton in un secondo volume (1788) contenente i principali monumenti dell'Acropoli. Nuovi impedimenti provennero dalla morte di Newton; il terzo volume venne curato allora dallo stesso editore inglese W. Reveley e dato alle stampe nel 1794. Il quarto non era, in realtà, compreso nel progetto dell'opera, che doveva esaurirsi con il vol. III dedicato all'Atene di età romana. Esso, infatti, edito nel 1816 con una prefazione a cura dell'architetto inglese J. Wood, è costituito da una raccolta di vario materiale preparatorio, schizzi e appunti, di pugno di Stuart e Revett.

relativa alla paternità del progetto del viaggio attraverso le antichità ateniesi, con le sue implicazioni commerciali ed economiche[39].

Si trattava, in realtà, come anticipato, di una polemica ben più ampia: Le Roy aveva aperto la strada alla costruzione di un modello astratto contrapposto a quello descrittivo inglese. Egli nella seconda edizione della propria opera (1770) e, poco prima, in uno scritto dal titolo *Observations*[40], unendosi a Winckelmann[41], criticò la profusione di tavole di dettaglio delle *Antiquities* e pose in discussione tutto il progetto dei rivali, i quali si erano impegnati nel fornire ai loro contemporanei un repertorio di motivi architettonici, nel tentativo di guadagnare nuova fortuna alle idee di semplicità e purezza nella progettazione, contro lo stile di Robert Adam imperversante in Inghilterra.

Le abbondanti manipolazioni di Le Roy, dal canto loro, erano state tendenziosamente interpretate da Stuart e Revett come inesattezze dei rilievi[42]; accusa che aveva alquanto indignato Le Roy, ispirandogli la caustica replica nella già citata prefazione del 1770[43]:

Les ruines des edifices anciens peuvent être envisagées sous de faces très différentes. On peut se proposer seulement, quand on le publie, d'en donner servilement les mesures; et l'exactitude la plus scrupoleuses à les prendres est,

[38] Questo il giudizio sull'opera di Le Roy contenuto nella prefazione al secondo volume delle *Antiquities*: «Le Roy, durante il suo breve soggiorno in Atene, delineò affrettatamente alcuni abbozzi, colla scorta de' quali, (consultate all'uopo le relazioni degli antichi viaggiatori, precipuamente quelle di Spon e di Wheler), compose un'opera nella quale le Antichità che ancora oggigiorno fanno illustre quella Città, sono mal rappresentate e con assai negligenza descritte. Noi censurammo, nel primo volume dell'opera nostra, il lavoro di lui e notammo alcuni tra i moltissimi errori che lo deturpano. Del qual nostro procedere il Le Roy mostrò, in una seconda edizione, di essersene altamente adontato. Noi però che giudichiamo non meritare i suoi ragionamenti, al pari che le sue ingiurie, veruna risposta, da qui innanzi ci asterremo dal pronunciar parola intorno al Le Roy» (J. STUART-N. REVETT, *Le Antichità di Atene*, II, 1[a] ed. it., Milano 1832, p. IX).

[39] Stuart nelle pagine del proprio *Preface* accusa Le Roy di aver approfittato della conoscenza del piano inglese e di avere, di conseguenza, deciso il viaggio partendo nel 1754. Se questa data è, in effetti, di poco precedente al ritorno dalla Grecia di Stuart e Revett (1755), la pubblicazione francese del 1758 immetteva sul mercato europeo con anticipo su quella inglese (il primo volume è del 1762) le attese immagini dei monumenti greci. Di qui la polemica di Stuart, le sue critiche e le risposte di Le Roy (J.R. SERRA, *La Grecia: un territorio da scoprire ed un'idea da trasmettere,* in *ASAIA*, 70-71, n. s., 54-55, 1992-1993, pp. 18-19).

[40] Amsterdam 1767.

[41] Winckelmann, nella lettera a Enrico Füssly a Zurigo, da Roma, 22 settembre 1764 (*Opere di G.G. Winckelmann*, prima ed. it., *Lettere familiari*, X, Prato 1833, pp. 94-95): «È giunto qui il primo tomo delle *Antiquities of Greece* di Mr. Stuart, ma senza applauso come in Inghilterra. Imperciocché tutto questo gran primo tomo comincia da minuzie come la torre dei venti [...], e si vede che si è voluto farne un libro grosso: *monstrum horrendum ingens, cui lumen adeptum!*».

[42] STUART-REVETT 1762, *Preface,* pp. VII-VIII.

[43] *Ibidem*, pp. III-VI.

selon le sentiment de M. Stuart, presque le seul mérite que puissent avoir les livres de ce genre. J'avoue que j'avoue que j'ai eu dans mon voyage des idees bien differentes, et je n'aurois surement pas été dans la Grece, simplement pour observer les rapports des edifices et de leur parties avec la division de notre pieds. J'arois lassé cette sorte de gloire à qui auroit voulu l'acquérir et j'en contenter. [...] *et j'ose dire que je les ait detaillés* [les dessins] *avec plus d'etendue, et mesuré avec beaucoup d'exactitude, qu'il n'en falloit pour en tirer ces observations, et loin de me piquer de moultiplier les planches de détails dan mon ouvrage, ce qui, d'aprés le plan que je m'étoit tracé, y auroit jetté de la confusion je les ai réduits au contraire au plus petit nombre que il ma été possible* [...].

Comune a Le Roy e Stuart e Revett fu, invece, lo sforzo di “riabilitazione” dell'architettura greca e le revisioni delle teorie sugli ordinamenti, alla luce dei nuovi dati disponibili. Stuart e Revett, avendo presenti soprattutto Vitruvio, Serlio e Palladio, affermarono che l'arte romana non era che «una discepola» di quella greca e che i pur meravigliosi edifici che adornarono la Roma imperiale non erano che «imitazioni di originali greci»[44].

I tre “autentici” ordini greci, insomma, si aggiungevano all'interpretazione romana dei cinque ordini codificati dai trattatisti, suscitando critiche appassionate da parte delle autorità del conservatorismo classicista in Francia e in Inghilterra, come, per esempio, William Chambers (1723-1796), che considerò le recenti testimonianze delle “deformità” dei monumenti ateniesi, delle «gottose colonne, degli intercolumni angusti limitati, degli architravi sproporzionati», la prova della carenza dei Greci come costruttori[45].

Tale polemica era rivolta anche a Stuart e Revett, i quali si spinsero in una direzione ancora diversa rispetto al confronto dialettico tra l'imitazione dei modelli architettonici antichi e la sperimentazione di nuove formule progettuali su di essi basate, divenendo i primi ad utilizzare i propri rilievi archeologici come progetti[46]

[44] *Ibidem*, pp. I-II, VI.

[45] Cit. in D. WIEBENSON, *Sources in Greek Revival Architecture*, London 1969, p. 126. Ancora nel 1797, C.M. Delagardette pubblicava a Parigi un commento al Vignola (*Règles des cinq ordres d'architecture de Vignole*) che costituiva un ennesimo libro sugli ordini di tipo vitruviano; tuttavia, non potendo egli ignorare l'insegnamento di Paestum, aggiunse come variante del dorico vitruviano un “ordine di Paestum”, «notevole per la sua austera e maestosa semplicità [...]; un vero e proprio ordine dorico in cui la colonna, di proporzioni molto tozze, non ha la base, e il capitello è privo di astragalo sporgente» (p. 18).

[46] Di Stuart ricordiamo, per esempio, la prima introduzione del dorico greco in Europa in un tempio dorico copia ridotta del *Theseion*, costruito nel 1758 nel parco di Lord Lyttleton a Hagley; il primo impiego dello ionico greco a Lichfield House (1763), tuttora esistente al n. 15 di St. Jame's Square a Londra; i disegni (1763) per un padiglione da realizzare nel parco di Lord Shugborough, copia dei templi dell’Acropoli. In Francia, dopo la pubblicazione de *Les Ruines* di Le Roy, una copia della Loggia della Cariatidi comparve a *La Vallée-aux-Loups* nel 1788 (per questi e molti altri esempi: PATETTA 1975, pp.

e, dunque, a dare impulso al *revival* neogreco, nuovo linguaggio architettonico all'interno della cultura neoclassica.

Altri architetti sfruttarono gli esempi antichi, soprattutto sul piano compositivo ed emotivo piuttosto che su quello formale; si pensi ai grandiosi progetti che imitavano scenograficamente l'Acropoli di Atene: il mausoleo di Federico il Grande, di Hans Christian Genelli (1786); il progetto di Haller von Hallerstein (1814) per un Walhalla a Monaco; il Walhalla di von Klenze a Resemberg (1831); il quartiere residenziale "neoellenico" e il palazzo reale per Ottone I di Baviera, sempre di von Klenze (1826-1835), che ricercava una continuità simbolica fra l'Acropoli e la nuova Atene moderna che stava per sorgere. Anche Friederich Schinkel si confrontò con l'uso dei materiali storici a fini progettuali[47] e con il suo *Progetto per un palazzo sull'Acropoli di Atene*, del 1834, percorse, a sua volta, un ideale *continuum* con la grecità: il palazzo sull'Acropoli riportava il mito classico al centro della vita, «si faceva immagine del goethiano *doppio grande regno* che salda passato e presente, reale e ideale»[48].

Già negli anni 1820-1830, la tendenza al *revival* venne avversata in quanto scaduta nell'imitazione passiva di modelli archeologici; tuttavia, e nonostante essa cominciasse a perdere la carica ideologica cui abbiamo accennato, rimase a lungo vitale, sfociando nella progettazione eclettica[49]. L'aspirazione verso il rinnovamento, cioè, si espresse spesso nei termini di una insofferenza nei confronti dei vincoli classicistici, particolarmente dopo il 1830, quando l'obiettivo della creazione di uno "stile moderno" divenne dominante.

Ne derivò un'aspra polemica, scoppiata in Francia nel 1846, tra Goticisti e Classicisti[50], in cui l'*Académie des Beaux-Arts* assunse un ruolo di intransigente difesa

56-62; H.R. HITCHCOCK, *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Torino 2000, ed.or. London 1958, pp. 20-39).

[47] Quando, nel 1804, Schinkel propose all'editore Unger di pubblicare i suoi disegni redatti in Italia, ammise: «Io mi propongo di scegliere degli oggetti eccellenti che rappresentino il vero carattere del paese e della loro destinazione. A tal fine io mi prendo la libertà di cambiare, nell'oggetto realmente disegnato sul posto, quelle parti che siano ordinarie o prive di carattere, sostituendole con altre più belle trovate sempre sul luogo, in modo da accrescere l'interesse per il singolo oggetto» (citaz. in M. POGACNIK, *Karl Friederich Schinkel. Tettonica e paesaggio*, in ID. [a cura di], *Architettura e paesaggio*, Milano 1993, p. 19).

[48] G.P. SEMINO (a cura di), *Schinkel*, Bologna 1993, p. 184.

[49] Per un giudizio sul disimpegno ideologico dell'Eclettismo, vedi anche: A. GRISERI-R. GABETTI, *Architettura dell'Eclettismo*, Torino 1973; L. PATETTA, *Alcune considerazioni sull'architettura dell'Eclettismo*, in L. MOZZONI-S. SANTINI (a cura di), *L'architettura dell'Eclettismo*, Napoli 1999, pp. 1-30.

[50] L. PATETTA, *La polemica fra i Goticisti e i Classicisti dell'*Académie des Beaux-Arts, Milano 1974, p. 3.

del Classicismo[51], spesso incerto tra lo studio degli ordini secondo i trattati di Vignola, Serlio e Palladio, e degli “autentici” monumenti antichi[52].

Comunque, fino ai primi anni dell'800, nell'ambiente accademico francese, personaggi come Louis Lebrun o Léon Dufourny, avevano tentato di ricomporre in un sapere teorico coerente sia i princìpi della tradizione classicista, sia l'imitazione dei modelli che cinquant'anni di scoperte archeologiche avevano portato alla luce, sia, infine, la sperimentazione di nuovi linguaggi architettonici[53].

In questo contesto culturale, e particolarmente in entrambi i poli del dibattito europeo, l'inglese e il francese, Sebastiano Ittar appare membro coerente ed integrato. I temi sopra citati, cioè l'influenza della trattatistica rinascimentale sulla cultura architettonica del Settecento e i due risvolti degli approcci del rilievo dei monumenti archeologici nella seconda metà del secolo, uno ricostruttivo e progettuale, l'altro oggettivo, non soltanto costituiscono una chiave di lettura dell'impostazione teorica del Catanese, ma trovano ampia eco nella sua produzione grafica.

Per quanto riguarda il primo punto, per esempio, è significativo cogliere da parte di Ittar un interesse per lo studio degli ordinamenti architettonici, quale emerge in un manoscritto dedicato al dorico siceliota. L’architetto, infatti, già reclutato da Elgin e in attesa di una nave per l’Oriente, effettuò nell’anno 1800 alcuni rilevamenti presso i templi di Selinunte, Agrigento e Segesta, il cui proporzionamento egli affermò di aver confrontato sia con gli esempi di Paestum, sia con quelli della Grecia continentale[54].

I capitoli seguenti proporranno alcuni esempi delle ricadute delle più tradizionali interpretazioni degli ordini classici, derivate, cioè, dagli autori cinque e secenteschi, e porranno l'accento sul coinvolgimento di Ittar rispetto alle diverse impostazioni espresse da Inglesi e Francesi. Le due serie di disegni sui monumenti

[51] *Ibidem.*

[52] PATETTA 1975, pp. 84-85.

[53] L. LEBRUN, *Théorie de l'architecture grecque et romaine déduite de l'analyse des monuments antiques*, Paris 1807; L. DUFOURNY, *Rapport sur Les Beaux-Arts*, Paris 1808.

[54] Di tali studi vi è menzione in un documento manoscritto (Museo Civico Castello Ursino Catania, fondo *Sebastiano Ittar*, cart. 2189, fol. 13292), in cui Ittar esordisce con un discorso generale sull'ordine dorico, toccando i suddetti argomenti, per poi proseguire, senza un nesso preciso, con alcune notazioni sui monumenti di Atene. Si tratta forse di appunti relativi ad un testo di accompagnamento per i disegni sui monumenti della Grecia, in qualche caso basati su informazioni orali raccolte direttamente sul luogo, come dimostrano alcuni nomi fraintesi (“Demistrone” anziché Demostene; “tribù” anziché famiglia; “Acamentide” anziché Achemenide) e tuttavia sottolineati dall'autore, ad indicare il proponimento di una successiva verifica (per la trascrizione, vedi *Appendice*, doc. n. 2). Anche nella sua *Memoria* (*Appendice*, doc. n.1), Ittar ricorda i propri studi sull'ordine dorico: «[...] ha fatto molto studio sull'Ordine Dorico avendo ritrovato con più verosimiglianza cosa esprimono le canelature delle colonne e quelle dei triglifi e la goccia di essi triglifi e quelle delle menzole del gocciolatojo».

della Grecia redatte da Ittar, infatti, appaiono capaci di adeguarsi alle differenti richieste teoriche di questi due contesti in cui egli fu ugualmente attivo, nel primo in quanto ambito della committenza, nel secondo in quanto, forse, più personale orizzonte di riferimento.

È certamente significativo in tal senso il sodalizio intellettuale stabilitosi tra il Catanese e uno dei massimi esponenti degli architetti-archeologi a cavallo tra Sette e Ottocento, Jacques Ignace Hittorff, allievo dell'architetto di Corte di Napoleone, Percier (1744-1818)[55]. Egli costituì per Ittar, un veicolo concreto di trasmissione delle idee diffuse nelle cerchie intellettuali europee e un influente estimatore.

L'influenza dei maestri, Quatremère de Quincy, Léon Dufourny, Percier, dovette giocare il suo ruolo nell'interesse di Hittorff per la Sicilia e fu certamente determinante per il suo tipo di approccio all'Antico, per il quale Beulé, segretario dell'Istituto Imperiale di Francia, potè parlare di *triomphe de l'archéologie* [56] nel suo elogio a Hittorff, pronunciato nel 1869 all'*Académie des Beaux-Arts*.

Intorno al 1784, infatti, Quatremère de Quincy (1755-1849), segretario dell'*Académie des Beaux-Arts*, aveva visitato la Sicilia[57] e particolarmente Agrigento, allo scopo di valutare le differenze nelle pratiche costruttive tra architetture greche e romane. Egli sostenne un rigido classicismo basato sullo studio dell'architettura classica, attraverso un programma che fu alla base delle ricostruzioni dei monumenti diffuse tra gli architetti ottocenteschi.

Poco più tardi, durante gli anni della rivoluzione in Francia, l'architetto Léon Dufourny (1754-1818), come poi Percier, compì un soggiorno a Roma da cui si spostò a Palermo. Studiati i monumenti greci e romani dell'isola, egli riportò a Parigi un'ampia quantità di appunti, modelli e calchi, succedendo a David Le Roy nella prestigiosa cattedra di Teoria dell'Architettura presso l'*Académie des Beaux-Arts*[58].

A sua volta, dunque, Hittorff intraprese un viaggio in Sicilia fra il 1822 e il 1824, accompagnato dall'allievo Karl Ludwig von Zanth che contribuì alla stesura

[55] La spedizione a Roma da parte di Napoleone dei due architetti di Corte Percier e Fontaine Paul Marie Latarouilly sfociò nella pubblicazione *Palais et Maisons de Rome Moderne* del 1798.

[56] C.E. BEULÉ, *Éloge de M. Hittorff*, Paris 1868.

[57] In una biografia dedicata a Dufourny, Quatremère de Quincy accolse con estremo favore i risultati della sua ricognizione dei monumenti siciliani, conforme, appunto, all'estremo rigore preteso dal suo stesso insegnamento nel rilievo architettonico: *Il conçut le projet d'un ouvrage plus important, sur la Sicile, où il passa cinq ou six années pour en mesurer et dessiner les magnifiques restes de temples, et d'autres édifices, jusqu'alors rapidement visités, étudiés plus légèrement encore* (A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Notice Historique sur la vie et les ouvrages de M. Dufourny, architecte. Lue à la seànce publique de l'Académie Royale des Beaux-Arts, le 5 octobre 1822*, Parigi 1834).

[58] FODERA 1983, pp. 59-95.

dei disegni e dei rilievi, lavorò freneticamente impiegando talvolta intere squadre di operai per gli scavi e redigendo, infine, un'ampia documentazione di disegni che egli utilizzò al suo ritorno a Parigi per illustrare i risultati della spedizione[59].

A Catania, i due architetti conobbero Sebastiano Ittar e la sua produzione scientifica sui monumenti dell'Acropoli, e lo ricordarono nella prefazione all'*Architettura Moderna* come uno tra gli studiosi siciliani che avevano reso possibile la stesura dell'opera con il loro contributo.

Le comuni caratteristiche d'approccio di Hittorff ed Ittar, per quanto quest'ultimo ha espresso attraverso i propri grafici, giustificano e spiegano tali rapporti. L'intento di Hittorff non fu la trascrizione grafica asettica delle architetture antiche, nonostante gli sforzi di oggettività e scientificità prodigati nei disegni. Profondamente influenzato dalle formulazioni teoriche dell'ambiente parigino contemporaneo, egli intendeva sfruttare il patrimonio di conoscenze tecnico-costruttive dell'antichità greca e romana per elaborare una propria interpretazione evoluzionistica, con la quale rintracciare la sussistenza dei modelli classici, non disdegnando di ricavarne moduli architettonici per nuove proposte progettuali[60]. Il monumento antico diveniva un modello sovrastorico, così come fu anche per Ittar. Né vanno trascurati altri argomenti di contatto tra i due architetti; per esempio, l'aspirazione ad una cultura artistica e professionale alternativa o collaterale a quella ufficiale delle accademie. Così come Ittar, infatti, fu, assai probabilmente, membro dell'Accademia della Pace a Roma, Hittorff fu presidente nel 1832 della *Société libre des Beaux-Arts*, un'istituzione indipendente e libera fondata nel 1830 e impegnata per il progresso delle arti, attraverso incontri, mostre e competizioni interne.

La relazione sui disegni ateniesi di Ittar presentata nel 1831 all'*Académie des Beaux-Arts* da Hittorff costituisce certamente un documento assai utile per ricostruire i passaggi fondamentali non solo di questo sodalizio ma anche del rapporto tra la produzione grafica di Ittar e le più note pubblicazioni d'Europa sui monumenti archeologici greci.

La relazione Hittorff, infatti, affronta diacronicamente il tema della crescente attenzione per i monumenti dell'Acropoli di Atene, accennando agli studi compiuti

[59] *Infra*, cap. I, n. 96.

[60] Pratica, questa, sdegnosamente esecrata già nel 1773 da Goethe, impegnato nell'individuazione di uno stile nazionale tedesco, allorché egli affermava: «E la nostra epoca? Ha rinunciato al proprio genio, ha mandato in giro i suoi figli, a raccogliere prodotti stranieri per la loro rovina. Il superficiale francese, spigolatore assai più avvezzo, possiede almeno un certo ingegno nel riunire in un tutto unitario il suo bottino; con colonne greche ed arcate tedesche, egli costruisce adesso un meraviglioso tempio alla sua Maddalena» [l'autore allude alla chiesa di St. Marie Madelaine a Parigi, iniziata nel 1764] (J.W. GOETHE, *Von deutscher Art und Kunst*, Hamburg 1773, ed. it. a cura di M. COMETA, Palermo 1994, p. 30).

fino a quel momento e inquadrando i rilievi di Ittar in un preciso percorso, in modo da cogliere gli elementi di innovazione rispetto alle elaborazioni precedenti.

Hittorff prende le mosse da Le Roy, che per primo aveva consentito ad artisti ed eruditi di «prendere finalmente un'idea dei capi d'opera dell'architettura ateniese»[61], ma anche «offerse tutto ad un tratto al pubblico le ricchezze da lui raccolte con troppa fretta». [...] «Così l'opera di questo dotto architetto, benché imperfetta nella riproduzione dei monumenti, ebbe grandi applausi, e continuò poscia a goderne [...] pel felice influsso che esercitò...»[62].

Hittorff riconosce una maggiore esattezza dei rilievi a Stuart e Revett, menzionati subito dopo Le Roy, attribuendo, tuttavia, agli Inglesi una certa "acerbità" nel notare gli errori dell'avversario. Con queste parole, Hittorff ricorda alquanto rapidamente la già citata polemica fra gli autori, riducendola piuttosto ad una rivalità personale, senza toccare i nodi più propriamente ideologici della questione: «la lite insorta tra Stuart e Le Roy tornò pure in qualche vantaggio delle arti secondando con felici influssi gli ulteriori lavori destinati a rintracciare e a far conoscere gli avanzi dell'architettura antica»[63].

Ormai avviato su larga scala il fenomeno dello studio della Grecia antica, cioè, vari architetti pubblicarono in molte opere inglesi e tedesche diverse correzioni ai disegni di Stuart o illustrarono a loro volta gli edifici antichi di Atene, ma, si rincresce Hittorff, le loro opere rimasero inedite.

A questo punto, l'architetto indirizza, a sua volta, alcuni interessanti appunti alle *Antiquities*, «insufficienti soprattutto pel difetto di particolari schiarimenti sul sistema generale di costruzione e specialmente sul modo adoperato da' Greci pe' soffitti e per le coperture di marmo che rivestivano i loro edifici»[64]. Hittorff, superate definitivamente le istanze della cultura antiquaria, manifesta così un interesse radicalmente nuovo per gli aspetti meno "popolari" dell'archeologia, vale a dire per le caratteristiche tecnico-costruttive delle fabbriche antiche.

Proprio tale argomento introduce, nella *Relazione*, la figura di Sebastiano Ittar, la cui *Recueil des meilleurs monuments de la Grèce*, colmava, a detta di Hittorff, le lacune appena osservate nell'opera degli Inglesi. La *Recueil*, prosegue il testo, «si compone della pianta generale e della veduta d'Atene, della pianta dell'Acropoli con tutt'i monumenti chiusi nel suo recinto, e delle parziali piante, vedute spaccati elevazioni ornati e modanature di essi monumenti disegnati geometricamente».

[61] HITTORFF 1835, p. 4.
[62] *Ibidem*.
[63] HITTORFF 1835, p. 5.
[64] *Ibidem*.

Nel corso di tutta la relazione, anche attraverso il confronto tra l'opera di Ittar e quella di altri architetti come l'inglese Charles Cockerel (1788-1863)[65], emerge da parte di Hittorff l'approvazione per un approccio critico con l'Antico, che fa del rilevamento un'occasione di esercizio delle capacità di giudizio e applicazione di competenze specialistiche. Non a caso la schiera delle "gloriose memorie" dell'architettura archeologizzante francese a cui Hittorff si riferisce al termine della sua esposizione[66] conta figure come Desgodetz, Le Roy, Mazois[67].

Alla fine della relazione, Hittorf enuncia esplicitamente il giudizio che aveva ispirato la propria impegnata rassegna dell'opera di Ittar sull'Acropoli ateniese, sottolineandone il valore di ricerca scientificamente archeologica: «potremmo epilogare dicendo che osservazione ed esposizione esatta nelle forme, nei rilievi minuti, nella spiegazione ben intesa del sistema di costruzione, investigazioni scrupolose e dotte illazioni nelle ricerche più particolarmente archeologiche, sembrano essere state le guide eccellenti del sig. Ittar fra le ruine che egli ha illustrate»[68].

Tanto sono significativi questi apprezzamenti, maturati nel contesto delle più aggiornate dispute intorno al rilievo e allo studio del monumenti archeologici, quanto ingenerosi e paradossali appaiono le critiche del capo della spedizione Elgin in Grecia, Lusieri, legato all'ormai abusato tema della esattezza dei rilievi e della perfetta veste formale dei disegni, che tradiva il punto di vista del pittore piuttosto che quello dell'architetto. Mentre giudizi positivi sull'operato di Ittar provennero da altre figure coinvolte nell'impresa (Leake, Hunt, lo stesso Elgin)[69], Lusieri non ne comprese affatto le istanze innovative, giungendo addirittura a suggerire all'ambasciatore l'ingaggio di nuovi architetti per i lavori sull'Acropoli, che si ispirassero alle *Antiquities* di Stuart e Revett, *avec des grands at magnifiques caractères, gigantesque caractères marge* [sic] *assez spacieux* [sic] [...][70].

Di contro, sono numerose le testimonianze di altri viaggiatori, architetti, studiosi e antiquari attivi ad Atene all'inizio dell'800, che ritennero imprescindibili le nuove acquisizioni dei disegni di Ittar. William Kinnard, per esempio, prima di

[65] COCKERELL 1830.

[66] HITTORFF 1835, p. 16.

[67] F. MAZOIS, *Les Ruines de Pompéi*, 4 voll., Paris 1812-1813. Celebre raccolta sistematica dall'eccezionale veste tipografica dei rilievi di tutti gli edifici venuti alla luce negli scavi di Pompei fino al 1812; la materia è ordinata in cinque libri secondo le tipologie architettoniche, cioè secondo un modello derivato dalla trattatistica rinascimentale.

[68] HITTORF 1835, p. 15.

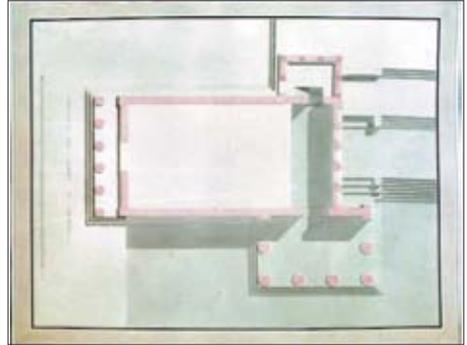
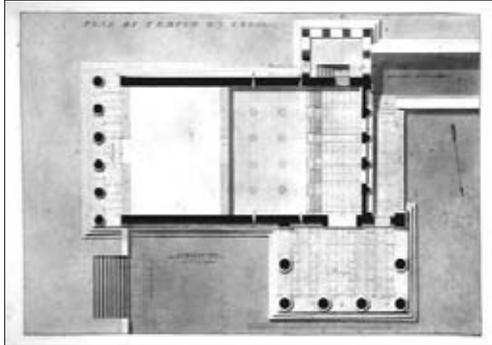
[69] Postscript by Lord Elgin to a letter from Lady Elgin to Mrs Hamilton Nisbet, Tenedos, 15 April 1802 (in SMITH 1916, p. 211); copy of the Memorandum from P. Hunt to Lord Upper Ossory, Pau, 9 January 1805, *EP* Hunt, fols. 205-209.

[70] Letter from G.B. Lusieri to Lord Elgin, Athens, 3 February 1807, *EP* Lusieri, fols. 201-203.

porre mano al suo volume di emendamenti delle *Antiquities*[71] prese visione dei disegni di Sebastiano già al British Museum, non solo considerandoli fondamentali ai fini della revisione delle proposte di Stuart e Revett, ma anche pubblicandone alcuni all'interno dell'opera[72].

Non vi è dubbio, cioè che la pubblicazione della produzione grafica di Ittar, se avesse avuto luogo, sarebbe stata accolta più che favorevolmente nell'ambiente internazionale quale importante contributo alla conoscenza dell'architettura antica e alla messa a punto di un nuovo approccio agli studi archeologici:

Les importantantes découvertes auxquelles ses recherches ont donné lieu, font vivement désirer qu'une prochaine publication fasse jouir les artistes et les archéologues de ces précieux matériaux[73].

[71] W. KINNARD, in COCKERELL 1830.
[72] GALLO 1999, pp. 141-142.
[73] HITTORFF 1832, ch. II, p. 9, n. 3.

Sebastiano Ittar. Pianta dell’Eretteo. A sinistra: redazione di Catania; a destra: redazione di Londra

III - *Le due serie di disegni sui monumenti della Grecia:*

1. L'origine

Sebastiano Ittar redasse due diverse serie di grafici concernenti i monumenti rilevati in Grecia tra il 1800 ed il 1803.

La prima è costituita dal gruppo di circa 150 tavole custodite presso il *Department of Greek and Roman Antiquities* del British Museum a Londra[1] e qui pervenute nel 1816 a seguito della "donazione", da parte dello stesso Elgin, di tutta la propria collezione.

Il secondo gruppo di disegni è attualmente custodito a Catania, presso il Museo Civico di Castello Ursino[2]. Di tale fondo non conosciamo, purtroppo, né la data, né le modalità di acquisizione. Non è improbabile che esso sia legato alla costituzione stessa del Museo Civico (1929-1934) e all'attività condottavi da Guido Libertini[3]. Questi effettuò certamente una riproduzione fotografica dei disegni

[1] Questo gruppo di disegni è così descritto da F. Madden (1961, p. 79): *a collection of 188 drawings, chiefly very highly finished outlines: the greater part of them executed by Sebastiano Ittar, who was employed in 1800-1803, under the superintendence of Don Tita Lusieri and Signor Balestra by the Earl of Elgin, to undertake the architectural part of the scheme which his lord-ship proposed*. I disegni sono raccolti in quattro volumi (British Museum, *Elgin Papers* I-II-III-IV). Il contenuto del primo (inv. 9624), in gran parte dedicato ad Atene, non è omogeneo: esso contiene, infatti, alcuni disegni di William Pars, eseguiti durante il viaggio da questi compiuto in Grecia ed Asia Minore al seguito di R. Chandler e N. Revett negli anni 1764-1767, su incarico della Società dei Dilettanti. Il secondo volume (inv. 9625) è interamente dedicato a monumenti del resto della Grecia; il terzo (inv. 9626) contiene disegni dei monumenti dell'Acropoli, di due templi agrigentini e del tempio di Minerva a Capo Sunio. La numerazione del catalogo salta il quarto volume dal momento che esso non contiene disegni di Ittar e riprende dal quinto (inv. 9628), che raccoglie i taccuini preparatori delle tavole. Per un'analisi di questa serie londinese e dei problemi di attribuzione delle singole tavole, GALLO 1999, pp. 126-162.

[2] Senza n. d'inventario.

[3] G. RIZZA, *Guido Libertini e l'archeologia a Catania fra le due guerre,* in C. DOLLO (a cura di), *Per un bilancio di fine secolo. Catania nel Novecento,* in *Atti del II Convegno di Studio (1921-*

catanesi di Ittar sull'Acropoli di Atene, donandone una copia all'Istituto di Archeologia di Catania – oggi perduta – ed una seconda alla Scuola Archeologica Italiana ad Atene (inv. 10163), di cui egli fu allievo nel 1915 e direttore nel 1939-1940[4].

Le tavole del British Museum, con didascalie in italiano, per la maggior parte completamente finite e, in alcuni casi, acquerellate, devono interpretarsi come la prima redazione dei rilievi effettuati da Ittar, cominciata ad Atene e completata nell'anno di soggiorno a Malta, al rientro dalla Grecia. Molti grafici, infatti, sono datati e firmati di pugno dell'autore; quelli completati a Malta recano anche l'indicazione del luogo della stesura.

Questi disegni rimasero inediti per via della crisi finanziaria di Lord Elgin che è possibile seguire attraverso il suo stesso carteggio. Tali difficoltà economiche sono esplicitamente correlate alla mancata pubblicazione del lavoro di Ittar dalla testimonianza di William Wilkins, il quale, ad Atene negli stessi anni, aveva compiuto studi sulla topografia della città: *The author* [Ittar] *has been informed that Lord Elgin's intention of publishing the drawings made upon the spot has been abandoned in consequence of the estimated cost of the undertaking*[5].

Il fondo catanese comprende diversi fogli sciolti, più un album contenente quarantotto disegni su cartoncino a matita e china, in qualche caso con velature ad acquerello, con didascalie e legende in francese, rilegati in una sequenza certamente estranea alle intenzioni dell'autore, ma con il titolo da lui stesso indicato nel frontespizio: *Recueil des meilleurs monuments de la Grece*. A dispetto del titolo, i soggetti delle rappresentazioni sono costituiti quasi esclusivamente da monumenti dell'Acropoli di Atene (eccettuate le ultime tre tavole)[6].

Ricostruire la cronologia di quest'ultimo gruppo di disegni e le sue vicende è impresa piuttosto ardua per via dell'esiguità di informazioni disponibili, a cominciare dalla mancanza di un testo di accompagnamento alle tavole, fino a giungere all'assenza di un registro d'ingresso al Museo Civico di Castello Ursino che consenta, come già accennato, di stabilire almeno la data dell'approdo della *Recueil* presso questa sede.

Già nel luglio del 1804 Ittar aveva consegnato al suo committente, Lord Elgin, i disegni elaborati *on the spot* e i relativi taccuini preparatori. Tuttavia, le tavole della serie catanese, in cui sono talvolta visibili annotazioni e quotature, spesso con legende e didascalie incomplete o assenti, implicano che l'architetto

1950), Catania 1999, Catania 2000, pp. 384-389.

[4] V. LA ROSA (a cura di), *La Scuola Archeologica Italiana di Atene. All'ombra dell'Acropoli: generazione di archeologi fra Grecia e Italia,* Atene 1995, p. 101.

[5] WILKINS 1816, p. VI.

[6] La 46 e la 47 dedicate alla collina della Pnice; la 48 alla cd. Prigione di Socrate, monumenti, in ogni caso, entro il circuito murario urbano.

possedesse altri appunti personali sufficienti all'elaborazione di nuovi grafici[7], che risultano ancora *in itinere*, sebbene ormai ad un buono stato di avanzamento. Tale carattere provvisorio dei disegni, incompiuti e inediti, giustifica anche la mancanza di un testo di accompagnamento che, come già osservato, aveva trasformato le altre raccolte consimili in vere e proprie imprese commerciali rendendo accessibili al grande pubblico i rilievi delle antichità.

L'esistenza di copie dei disegni che Ittar si era impegnato a consegnare ad Elgin è confermata da diverse notizie. Una prima conferma indiretta è costituita dal sospetto di connivenza tra Sebastiano e il Vate francese della ricerca archeologica ed antiquaria ad Atene in quegli anni, Fauvel[8], esteso all'intero gruppo - eccetto Lusieri - e riferito allo stesso Elgin: *They* [the artists] *proceed extremely slowly, and have associated so much with Fauvel, that they are even suspected of intentions of concealing copies & measures, with an intention to carry them to Paris. They are strictly watched, and if they are not yet found means to smuggle any packets, it will now be difficult to accomplish it before they depart from hences they will be strictly searched in presence of Jannissaries*[9].

La seconda prova è rappresentata da una tarda lettera (1837) di Ittar stesso a Donaldson: «sui monumenti che esistono nell'acropoli d'Atene vi ho fatto de' grandi studi e delle nuove investigazioni per cui l'ho ridotto ad un perfetto ristauro e vi ho sviluppato l'intero meccanismo di costruzione ed altri che l'hanno resi più interessanti come con suo rapporto il Sig.[r] Hittorff fece conoscere alla Società Libera di Belle Arti di Parigi a richiesta della stessa, in occasione che trovandomi colà di presenza glieli presentai»[10].

L'importanza della lettera va, inoltre, ravvisata nel riferimento in essa contenuto al legame teorico e di impostazione tra i disegni di Catania – cosa che emerge chiaramente dalle stesse tavole – e l'*Académie des Beaux-Arts*. Essa conferma, in altri termini, l'ipotesi che il taglio della redazione dei rilievi catanesi

[7] Alcuni fogli in particolare (cart. 2189), della stessa carta di colore azzurro degli schizzi custoditi a Londra, dimostrano che non tutti gli appunti furono consegnati da Ittar ad Elgin.

[8] Al momento dell'impresa Elgin, Fauvel, agente antiquario di Choiseul Gouffier, si trovava imprigionato ad Atene, come gli altri Francesi in terra ottomana, in conseguenza della dichiarazione di guerra dei Turchi alla Francia (LEGRAND 1897, p. 196). Già Beschi aveva opportunamente legato il nome di Fauvel a quello di Ittar. Accomunavano i due gli studi sulle applicazioni in metallo nei rilievi, sulle modanature architettoniche dipinte in policromia, sulla meccanica architettonica: «Tra la documentazione ben nota di Stuart e Revett e l'attività ancora inedita dell'architetto catanese S. Ittar, appartenente all'équipe di Lord Elgin, l'opera di Fauvel merita attenzione come lontana premessa ai contributi fondamentali del Penrose e dei greci Balanos e Orlandos» (L. BESCHI, *L.S. Fauvel e il Partenone*, in BERGER 1984, p. 320).

[9] Letter from P. Hunt to Lord Elgin, 22 May 1801, *EP* Hunt, fols. 5-15 (fol. 13), (GALLO 1999, p. 83).

[10] Letter from S. Ittar to T.L. Donaldson, Catania, 11 March 1837, RIBA Library, London, Ms. LC/1/3/9.

fosse maturato nella prospettiva francese del dibattito sull' "architettura archeologica"[11], vale a dire intorno a quell'adozione diretta del materiale dei rilievi a fini progettuali, che segnò l'avvio di un rapporto inedito fra archeologia e architettura[12].

Un contributo decisivo per la collocazione cronologica di questa seconda serie proviene da un documento inedito di pugno dell'autore, contenuto nel carteggio conservato presso il Museo Civico di Castello Ursino a Catania[13]. Si tratta della presentazione, probabilmente destinata a qualche organo di stampa, di un progetto di pubblicazione dei disegni relativi all'Acropoli di Atene, dal titolo *I monumenti di Atene, esposti colle notizie archeologiche ed architettoniche*. Essa prevedeva l'uscita dei disegni in sette fascicoli bimestrali contenenti ciascuno sei tavole e «uno, o più fogli di testo», a partire dal gennaio 1832, data che costituisce, dunque, un *terminus ante quem* per la redazione delle tavole. Stessa sorte sarebbe dovuta toccare, in un secondo tempo, agli altri disegni di soggetto greco, che Ittar progettava di pubblicare con il titolo *I monumenti dell'Attica, del Peloponneso e dell'Isola di Egina*, in ventotto fascicoli contenenti ciascuno cinque tavole e una o due pagine di testo[14].

In un momento probabilmente vicino all'elaborazione del progetto editoriale, che vi è, infatti, menzionato, si colloca la bozza di un'altra lettera manoscritta, priva di data[15], indirizzata ad un "confratello" forse membro di un'Accademia, così come la menzione di "Soci" alludeva a qualche consesso scientifico di cui Ittar doveva far parte[16].

La lettera testimonia il protrarsi delle difficoltà finanziarie, che impedirono la diffusione dei grafici elaborati in Grecia, ancora trent'anni dopo il rientro di Sebastiano. Nonostante i numerosi consensi ricevuti in ambito internazionale, egli

[11] L'espressione è di ZAFARANA ITTAR 1880, p. 5.

[12] D. WIEBENSON, *Sources in Greek Revival Architecture*, London 1969; J. SUMMERSON, *Il linguaggio classico dell'architettura,* Torino 1970 (ed. or. London 1963); PATETTA 1975; H.R. HITCHCOCK, *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento,* Torino 2000 (ed. or. London 1958). Su questo tema v. *infra*, cap. II.

[13] McCt, fondo *Sebastiano Ittar*, cart. 2189, fol. 13287. Vedi *Appendice*, doc. n. 3.

[14] *Ibidem*, cart. 2189, fol. 13289. È possibile che al fallimento di questo ulteriore tentativo possa ricollegarsi un'altra lettera datata 2 novembre 1832 ad Agostino Gallo, in cui Ittar lamenta le invidie e gli ostacoli posti dai catanesi suoi concittadini, provando una pista palermitana per la pubblicazione dei disegni: «Con mio rammarico devo dirle che ancora i Catanesi Decurioni non si sono invogliati ad incoraggiarmi nella pubblicazione di tale mia Opera, anzi sono oggetto di oppressione […]».

[15] *Ibidem*, cart. 2189, fol. 13330 (per la trascrizione, vedi *Appendice*, doc. n. 4).

[16] Il 1831, in cui egli fu nominato membro dell'*Académie des Beaux-Arts* a Parigi potrebbe, forse, considerarsi *terminus post quem* per la composizione della lettera, mentre è meno verosimile la data del 1836, in cui Ittar fu nominato membro della *Royal Society of Architects* di Londra. Desta qualche perplessità il fatto che Ittar parli anche dei disegni di Catania come inediti.

appare, infatti, costretto a supplicare il suo anonimo referente perché individui gli artisti che incidano i disegni per la pubblicazione e provveda a corrispondere loro il compenso dovuto. La vendita anticipata del primo fascicolo ai "Soci", avrebbe dovuto consentire di recuperare il denaro necessario alla preparazione dei rami.

Non è improbabile che queste lettere possano ricollegarsi ad altra corrispondenza intrattenuta da Ittar tra il 1834 e il 1837 da Napoli e Catania con Donaldson; da quest'ultimo, in particolare, e dall'Istituto degli Architetti Britannici, Ittar sperava di ottenere il sospirato aiuto:

«[…] I nuovi miei studi con delle ricerche ed investigazioni che ho fatti, mercé la vostra protezione, ottenendo dalla nostra augusta società gli ajuti corrispondenti, spero di condurli a fine e darli costì alla luce ove li conoscerete degni di pubblicarli per cui mi farò un dovere di consacrarglieli in segno di riconoscenza e a riguardo pure della vostra gran nazione che è stata la molla delle mie intraprese»[17].

[17] Lettera da Sebastiano Ittar a T.L. Donaldson, Catania, 11 Marzo 1837, RIBA Library, London, Ms. LC/1/3/9.

2. *I caratteri distintivi*

Le diverse caratteristiche delle due raccolte di disegni confortano l'ipotesi di una elaborazione che teneva conto degli altrettanto differenti destinatari, modificando in funzione di questi i moventi ideologici dell'approccio ai monumenti antichi, e, conseguentemente, gli esiti della restituzione.

Come già osservato[18], Francia e Inghilterra costituirono i poli principali dell'acceso dibattito culturale in atto in Europa a cavallo tra l'ultimo trentennio del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento, divise su posizioni teorico-metodologiche alquanto distanti in relazione al rilevamento delle emergenze archeologiche.

Abbiamo già inteso le pubblicazioni di Le Roy e Stuart-Revett come rappresentative di queste due prospettive, esplicitamente illustrate nei rispettivi *préface*, ricchi di spunti estremamente polemici[19]. In sintesi, Le Roy aveva aperto la strada alla costruzione di un modello astratto contrapposto a quello descrittivo inglese. I suoi disegni, cioè, lungi dal costituire veri e propri rilievi, interpretavano l'architettura antica come un insieme di principi geometrici e compositivi da poter riprodurre con estrema libertà combinatoria[20]. I grafici proposti da Stuart e Revett, invece, si configuravano come documentazione esaustiva delle architetture antiche, tesa alla testimonianza oggettiva e puntuale delle loro connotazioni e dei dettagli.

Rispetto a queste posizioni, appare evidente come alla base della redazione grafica catanese dei disegni di Sebastiano Ittar siano rintracciabili quelle motivazioni di sviluppo progettuale e ricostruttivo caratteristiche dell'ambiente francese, i riferimenti al quale, nelle vicende biografiche e professionali di Sebastiano, sono d'altra parte assai consistenti (contatti a Roma, sodalizio con Hittorff, possibili rapporti con Fauvel, nomina a membro dell' *Académie des Beaux-Arts*): il "ridisegno" dei monumenti archeologici si configura dunque, nei disegni di Catania, come vera e propria forma di progetto neoclassico[21]. Di contro, si osserva nelle tavole londinesi una più contenuta tendenza all'interpretazione delle testimonianze architettoniche, perseguita secondo un approccio più fedele alle linee metodologiche del rilevamento tradizionalmente inteso.

L'impressione, cioè, è che Ittar abbia sviluppato con maggiore libertà e creatività nella serie di Catania quegli spunti metodologici che, in parte, erano già stati individuati da Elgin e formulati quali indicazioni «per i Signori Artisti» nel

[18] *Supra*, cap. II.
[19] LE ROY 1758; STUART-REVETT 1762-1816.
[20] POUSIN 1993, p. 13.
[21] DE FUSCO1980, p. 9.

Memorandum per Balestra[22].

Il poco che di tali istruzioni è noto profila caratteri talvolta estremamente innovativi del programma dell'ambasciatore inglese, la cui l'originalità, dunque, va valutata quale componente della produzione grafica di Ittar sui monumenti ateniesi, *a latere* rispetto alla impostazione scientifica dell'architetto. Per esempio, l'esplicita richiesta di Elgin che ciascuna parte dei monumenti presi in esame fosse studiata e disegnata dai differenti professionisti del gruppo, indica una percezione nuova dell'architettura greca come esito dell'integrazione di più livelli artistici[23]. Inoltre, dal momento, che la maggior parte dei monumenti ateniesi era già nota dalle precedenti pubblicazioni, si trattava adesso di superare il problema dell'esattezza dei rilievi che tanta parte aveva avuto nelle *Antiquities*, in favore di nuovi criteri di analisi che consentissero una diversa classificazione delle emergenze antiche rispetto a quella topografica tradizionale: «Si desiderarebbe [sic] pure dai loro lumi una descrizione particolare di ciò che osserveranno dei differenti caratteri dei Monumenti»[24].

Ittar individuerà nuovi ambiti di riflessione nelle tematiche tecnico-costruttive dei monumenti antichi, tuttavia attraverso una lunga maturazione che renderà questo interesse esplicito soltanto nelle tavole catanesi piuttosto che in quelle di Londra[25]. Anche questo dato, molto importante per una valutazione dei disegni dell'architetto catanese, è già contenuto nel *Memorandum*: *At Athens a detailed account of his operations & excavations he made – an account of each Temple in particular, beginning with his notions of the manner in wich the stones were transported from Mount Pentele – the peculiar qualities of the Marble – the Mechanical process of chiselling and polishing the surface – the mode of uniting the blocks, whether by cement, lead, or simple pressure – and particularly how the blocks of the Doric columns in the Parthenon are united*[26].

Come è evidente negli stessi disegni relativi all'Eretteo (tavv. 36-45) all'interno della *Recueil*, ma soprattutto in quelli dedicati al Partenone (tavv. 25-28; 31; 34-35; 41; 45), la documentazione grafica focalizza l'attenzione sulle tecniche murarie, sui materiali edilizi, sui dispositivi di ancoraggio delle membrature e sui sistemi di copertura, in aggiunta alla lettura ormai più scontata degli alzati e dei dettagli decorativi dei partiti architettonici[27].

La maniera di questi consueti strumenti della rappresentazione precedenti ad Ittar era stata ampiamente attestata nelle *Antiquities* di Stuart e di Revett. Queste

[22] Cfr. *supra*, cap. I.

[23] GALLO 1999, p. 86.

[24] *EP* Hunt, fol. 245.

[25] Cfr. BUSCEMI 2003.

[26] *Memorandum for Balestra*, *EP* Hunt, fol. 253r.

[27] Cfr., per esempio, anche gli schizzi relativi alle membrature dell'*Hephaisteion* (McCt, cart. 2189, fol. 13271).

avevano impresso una direzione alla rappresentazione dei monumenti antichi che era divenuta uno standard per le pubblicazioni successive. Tale novità, derivata dalla pubblicazione di Desgodetz sui monumenti archeologici di Roma[28], consisteva nell'uso di proiezioni ortogonali organizzate in una sequenza fissa di piante, prospetti e/o vedute, sezioni e dettagli[29]. L'accuratezza dei rilievi e l'esattezza delle misurazioni fu il dato più insistito, anzi ostentato, di questi disegni divenendo uno slogan che avrebbe, talvolta, nascosto l'assenza di originalità nelle riflessioni sulle architetture antiche.

In favore, dunque, dell'esattezza, nel *preface* del primo volume delle *Antiquities*, Stuart e Revett condannarono l'uso del sistema modulare per le restituzioni, anche se essi fecero diverse volte riferimento a presunti proporzionamenti "canonici" degli ordini architettonici:

In particular we determined to avoid haste, and system, those most dangerous enemies to accuracy and fidelity, fro we have frequently, with great regret, observed their bad effects in many, otherwise excellent, works of this kind. [...]. *We have contented ourselves with setting down the Measures of all Buildings in English Feet and Inches, and decimal parts of an Inch; purposely forbearing to mention Modules, as they necessary imply a System, and perhaps too frequently incline an Author to adopt one. Any Artist may however from our Measures form whatever kind of Module, or modulary division he best fancies*[30].

Queste premesse, tuttavia, non posero i due autori al riparo da attacchi polemici provenienti anche dallo stesso ambiente inglese: *The few drawings of Stuart are neither so faithful nor so characteristic as might be desidered; and even his plans, elevations, and measurements, which are generally approved as valuable standards of accuracy, are not free from numerous contradictions*[31]. Più esplicitamente, Hittorff definì i grafici delle *Antiquities* «insufficienti soprattutto pel difetto di particolari schiarimenti sul sistema generale di costruzione e specialmente sul modo adoperato da' Greci pe' soffitti e per le coperture di marmo che rivestivano i loro edifici»[32].

Di contro, l'architetto si mostrerà assai favorevolmente colpito dalla presenza di tali specifici interessi negli elaborati di Ittar: «dalle fondamenta sino al comignolo dell'edificio pare che nulla sfuggisse alle dotte investigazioni del sig. Ittar; [...] preciso e scrupoloso ne' profili de' capitelli e delle principali modanature [...], lo è ugualmente per le particolarità di ornato. [...] Aggiungasi a questi importanti risultati l'aver dato tutta la dimostrazione tecnica dei soffitti e di tutte le

[28] DESGODETZ 1683.
[29] GALLO 1999, p. 148.
[30] STUART-REVETT 1762-1816, vol. I, p. VII.
[31] DODWELL 1819, I, p. 292.
[32] HITTORFF 1835, p. 5.

parti onde componevasi il tetto»[33]. Del resto, Hittorff, nelle sue *Antiquités de l'Attique*, aveva mostrato un uguale vivo interesse per questi aspetti dell'indagine archeologico-architettonica dei monumenti antichi. Le assonanze che è possibile cogliere con le tavole di Ittar[34] sono, pertanto, molto numerose, mentre le argomentazioni esposte nella premessa metodologica non sono prive di ulteriori spunti polemici nei confronti della scuola inglese e delle *Antiquities*[35]. Pur giudicando positivamente le benemerenze e il valore redazionale della impresa, sulla scorta di Percier e di Dufourny, Hittorff ritiene che l'elaborazione di "moderni" criteri di documentazione archeologica non possa prescindere da adeguati requisiti in termini di informazioni tecnico-strutturali[36].

D'altra parte, lo stesso Ittar aveva proposto con orgoglio l'impegno e l'ideologia della sua lettura nella *Memoria* autografa: «Con molto studio ha ricavato l'intimo meccanismo della costruzione degli antichi Edificj della Grecia. [...] Egli studiando le antiche Opere varie cose utili e curiose ha appreso, e non ha lasciato cosa alcuna di ricercare, e di tener memoria [...]».

E tuttavia, non sempre gli esiti di tale approccio nelle tavole della *Recueil* appaiono condivisibili; in particolar modo riguardo ai sistemi di copertura, sulla cui puntuale illustrazione da parte di Ittar, Hittorff insistette specialmente. Nella sezione dell'Eretteo (tav. 45), per esempio, la soluzione immaginata per l'orditura lignea è alquanto distante dai principi del sistema a cavalletti proprio della struttura trilitica adottata in periodo greco per i tetti a doppia falda.

Sotto un profilo tecnico, Ittar mostra un approccio differente da quello delle *Antiquities* per esempio nell'uso dei sistemi di riferimento. Egli impiegò, infatti, sistemi modulari e scale metriche contemporaneamente, come nel Tempio di Apollo a Corinto, nel Tempio di Poseidone al Sunio, nel Partenone, nel Tempio

[33] *Ibidem*, pp. 12-13.

[34] Si vedano i prospetti ricostruttivi dei Propilei di Atene di Ittar e quelli relativi ai Propilei di Eleusi di Hittorff (1832, cap. II, tavv. I-II); o le sezioni longitudinali e trasversali degli stessi monumenti (*ibidem*, cap. II, tavv. IX-X). I confronti possibili sono comunque talmente numerosi da estendersi a tutta l'opera (Ittar tav. 25 / Hittorff cap. II, tav. III; Ittar tav. 25 / Hittorff cap. II, tav. V; Ittar tav. 33 / Hittorff cap. II, tav. VI; Ittar tav. 27 / Hittorff cap. II, tav. VII; Ittar tav. 13 / Hittorff cap. II, tav. VIII).

[35] HITTORFF 1832, pp. VII-XI. Comunque, attacchi provennero a Stuart e Revett dallo stesso ambiente inglese. Dodwell infatti, decisamente accanito contro Le Roy, non può neppure dirsi ben disposto nei confronti dei suoi connazionali: *The views of Le Roy are notoriously faulty, and his work from the beginning to the end, is a collection of errors and inaccuracies* [...].

[36] *Comme l'absence de toute recherche sur la construction a laissé subsister dans cet ouvrage une grande lacune, ces personnes trouveront ici, en appliquant le système de la construction des propylées et des temples d'Éleusis et de Rhamnus aux édifices correspondats d'Athènes, les moyens de suppléer à ce qu'il y a d'incomplet dans la reproduction de ces derniers monuments* (HITTORFF 1832, p. VIII).

della Concordia ad Agrigento[37]. È significativo che tali edifici costituissero una sorta di repertorio di esempi in termini stilistici, cronologici e topografici: dalla metà del VI secolo al tardo V, e dalle colonie d'Occidente all'Attica, al Peloponneso. Come è stato giustamente osservato, ciò è indicativo di due diversi modi di guardare all'architettura antica: mentre l'approccio teorico di Stuart e Revett riferiva il sistema modulare alle acquisizioni della trattatistica rinascimentale, Ittar tentava di inferire regole metrologiche e *rationes* progettuali impiegate negli stessi edifici antichi[38]. Il tema del proporzionamento, cioè, perdeva il suo tradizionale significato di base precostituita del disegno architettonico, per divenire uno strumento di comprensione delle peculiarità architettoniche di periodo classico attraverso un metodo comparativo (uso contestuale del sistema metrico).

Dal punto di vista generale della rappresentazione, nella *Recueil des meilleurs monuments de la Grèce* (serie di Catania), si osserva il ricorso a due tipi codificati e ormai assunti dalla letteratura iconografica odeporica e archeologica successiva al genere del *Voyage Pittoresque*, più propriamente settecentesco: uno pittorico-vedutistico, l'altro scientifico-architettonico. La coesistenza di questi due diversi generi non va semplicemente interpretata come attardamento di un approccio consolidato (quello pittoresco), cui si affianca una documentazione tecnico-architettonica più scientifica, bensì, più in generale, riferita alla serialità delle figure, riconosciuta come veicolo espressivo particolarmente delle pubblicazioni di monumenti archeologici da parte di architetti nel XIX secolo[39]. Uno stesso monumento genera, cioè, una pluralità di figure (vedute prospettiche, piante, sezioni, prospetti generali o di dettaglio), delle quali le une rimandano alle altre per definire un sottoinsieme coerente.

Oltre a questa complessità interna della serialità, va certamente sottolineata la diversità di contenuti sottesi all'uno o all'altro dei due tipi di rappresentazione suddetti.

Le vedute pittoresche presuppongono un'esperienza percettiva visiva; «fanno emergere in primo piano il materiale della rappresentazione che interrogano sul suo impatto percettivo»[40]. Così, anche nella *Recueil* di Ittar, esse si mostrano decisamente più disposte a cogliere il contesto storico contemporaneo dei monumenti, forzandone talvolta i rimandi emozionali (tavv. 2; 6-7; 18).

I disegni tecnici, invece, si articolano secondo una modalità di rappresentazione analitica, il geometrico, che consente di inventariare le caratteristiche di un monumento; essa, cioè, produce un oggetto che è anche un modello antico. In questo senso, a differenza del primo genere, «il disegno

[37] GALLO 1999, p. 148.
[38] *Ibidem*.
[39] POUSIN 1993, pp. 12-13.
[40] *Ibidem*, p. 12.

architettonico, non descrive esclusivamente ciò che si vede»[41].

Questo tipo di disegni e la proiezione ortogonale in genere sono di gran lunga più numerosi nella *Recueil*. Essi sono qui caratterizzati da una maniera grafica realistico-oggettiva, evidente, per esempio nell'uso delle ombreggiature ottenute con matita e sfumino o con l'acquerello grigio. Sebbene, infatti, i disegni di Catania siano privi delle velature ad acquerello colorato abbondantemente usate nella serie londinese, è evidente nel diverso uso del grigio un medesimo approccio teso esclusivamente o ad enfatizzare le aree rocciose e dunque ad esplicitare l'orografia del territorio (tavv. 3-5), o per le parti in ombra e, dunque, per evidenziare le quote differenti delle strutture o dei piani (tavv. 12-13; 26-27; 36-37; 39; 45). Non vi è mai, cioè, un uso in senso pittoresco dell'acquerello, ma solo in senso strumentale rispetto al disegno architettonico; il che spiega il giudizio di un pittore e vedutista come Lusieri, che accusò Ittar di non saper maneggiare i colori

I disegni della *Recueil*, come dicevamo, sono assai spesso interpretabili come rielaborazioni, ipotesi di ricostruzione o "emendamenti" dei monumenti antichi (tavv. 4-5; 8-10; 17; 20-23; 36; 38-39; 45-46). In tal senso, è emblematico il caso di alcune delle tavole dedicate ai Propilei (tavv. 5; 8-10). Nella pianta del complesso, per esempio, l'ottica è quella della simmetria di ricostruzione dell'ala meridionale, già in origine atrofica, ottenuta per ribaltamento del versante nord (Pinacoteca). Il modello, non conforme al vero, di questa restituzione come di altre precedenti, non a caso di quella corrispondente di Le Roy[42], ha le sue radici nella errata interpretazione che la precettistica classicistica diede del concetto di *symmetria* vitruviana (Vitr. I, I.4), intesa come speculare uguaglianza rispetto a un asse, anziché come *commensus* o *commoditas*, cioè come rapportabilità di tutte le dimensioni ad un valore modulare comune[43].

Nei termini di questa regolarizzazione deve essere interpretato anche lo spostamento delle tre aperture (ingresso e finestre) della Pinacoteca, rese in asse perfetto rispetto all'ambiente stesso, ma, in realtà disassate verso Est nella costruzione di Mnesicle. Infine, la rappresentazione di tutta la zona antistante l'ingresso dei Propilei sembra risolta secondo una spiccata configurazione progettuale-ricostruttiva. La grande spianata servita dall'ampia gradinata, richiama effetti scenografici e monumentali, estranei all'emergenza antica sebbene perseguiti successivamente con la sistemazione in età imperiale del complesso[44],

[41] *Ibidem*.

[42] LE ROY 1758, tav. XII.

[43] Vitr., *De Architectura*, ed. a cura di P. Gros, Torino 1997, p. 84, n. 154; M.L. SCALVINI, *La crisi della "venustas" e gli inizi del Gothic Revival*, documenti di lavoro n. 1, Istituto di Architettura e Urbanistica della Facoltà di Ingegneria dell'Università di Napoli (pubblicazione fc), Napoli1978, p. 12.

[44] STEVENS 1946, p. 92, fig. 11. Su Atene in periodo romano, vedi anche: HOFF-ROTROFF 1997; CHOREMI SPETSIERI 2002.

certamente sconosciuta ad Ittar.

Gli esempi di tale impostazione all'interno della *Recueil* sono molto numerosi, a partire dalla impegnativa restituzione planimetrica della stessa Acropoli (tav. 4). La resa estremamente semplificata delle manipolazioni turche e l'introduzione di un ampio terrazzamento ad Est del Partenone rimandano alla doppia tendenza della maniera di Ittar: da un parte alla cristallizzazione del complesso antico in un passato artificiale e normato; dall'altra al ricorso ad un patrimonio di soluzioni sempre più consolidate per l'invenzione progettuale neoclassica.

Anche alcuni disegni relativi all'Eretteo offrono spunti interessanti per inquadrare questo processo di rappresentazione, a discapito del reale assetto del monumento. Certamente, la lettura dell'evidenza archeologica risultava seriamente compromessa dalle molte e radicali manipolazioni subite dall'edificio. Trasformato in chiesa cristiana in periodo bizantino, alla metà del XVII secolo l'Eretteo presentava tutti gli intercolumni tompagnati, compresi quelli della Loggia delle Cariatidi[45], e aveva mutato la sua destinazione d'uso in casa privata[46]. Inoltre, il monumento si presentava già allora soffocato dalle costruzioni ottomane, addossate al versante settentrionale e appena discoste ad Ovest e ad Est, come mostrano i disegni e le testimonianze di Spon e, più tardi, di Fauvel, Le Roy e Pars[47]. La quota del piano di frequentazione era comunque ormai tale che Chandler descrisse il parapetto della Loggia delle Cariatidi quasi completamente interrato[48]. Dopo l'attacco dei Veneziani all'Acropoli (1687) e l'esplosione del deposito di polveri all'interno dei Propilei, l'Eretteo era stato abbandonato ma adibito a nuovo magazzino delle polveri, destinazione che ne interdisse rigorosamente l'accesso agli stranieri[49]. La piccola porta del portico nord, utilizzata quale accesso al deposito, fu modificata con una terminazione arcuata e così rimase fino al 1909[50]; in ogni caso, l'edificio cadde in uno stato di degrado via via crescente: i disegni settecenteschi lo restituiscono privo di copertura e completamente circondato di rovine, al punto che era quasi impossibile avvicinarvisi[51] (fig. 5).

Da queste oggettive difficoltà la pianta di Ittar (tav. 36) sembra quasi prendere occasione per mescolare e confondere i piani della testimonianza e dell'invenzione. Il grafico, infatti, mentre tenta di risalire all'assetto pristino dell'edificio, recupera impropriamente assetti e membrature ad esso non pertinenti (colonne della basilica bizantina) o si avventura nell'interpretazione delle strutture

[45] Spon e Wheler la indicano già avvenuta nel 1676.
[46] *The Erechtheum*, pp. 523-524.
[47] *Ibidem*, p. 526; MATTON- MATTON 1963, p. 109.
[48] *Ibidem*, p. 110.
[49] J. MORTON PATON, *The Erechtheum as a Ruin*, in *The Erechtheum*, pp. 536-560.
[50] *Ibidem*, p. 524, fig. 228.
[51] MATTON- MATTON 1963, p. 110.

superstiti attraverso indizi allora ancora poco perspicui (muri trasversali del corpo centrale). L'articolazione interna, orizzontale e verticale, suggerita dagli elaborati della *Recueil* Ittar ha difficili e sofferti riscontri nella documentazione dello stato di fatto (tavv. 36-37), talvolta fuorviata dai due livelli di agibilità della cella occidentale e degli ordini colonnati (tav. 45). Tutto il contesto perimetrale del monumento, infine, è fortemente regolarizzato: terrazze raccordate da ampie gradinate o da camminamenti protetti da cancellate, come nel caso della fronte ovest. Ciò diversamente dalla corrispondente tavola londinese[52], dove l'ottica è più canonicamente documentaria e conforme alle interpretazioni datene da Le Roy e da Stuart e Revett.

Un ulteriore dato da computare in questo bilancio e che emerge dai disegni catanesi è quello dell'influenza della trattatistica tardo-rinascimentale nella lettura delle emergenze archeologiche, la quale, d'altra parte, si era mantenuta vitale anche nel corso del Settecento e tale sarebbe rimasta fino al pieno Ottocento.

Non sorprende, dunque, osservare in molti casi l'integrazione di informazioni non acquisibili sul campo, attraverso la variante romana o una ricostruzione cinquecentesca degli ordini classici, in ogni caso fuorviante nella restituzione dell'evidenza archeologica di periodo greco. Così, per esempio, nel caso dei Propilei (tav. 10), le basi del colonnato ionico interno sono certamente più vicine al modello di Serlio[53] che allo ionico asiatico impiegato nel monumento[54] (fig. 4). Tra gli altri esempi possibili, è eclatante il "falso storico" della compresenza di fregio e sottocornice a dentelli[55] nell'epistilio[56] del Tempietto di Athena Nike (tav. 16), oppure la presenza di un profilo a gola tipicamente romana per la *sima*.

In conclusione, i monumenti dell'Acropoli della *Recueil* appaiono interpretati come modello metastorico, e intesi come mito del proprio tempo piuttosto che come testimonianza del passato. Anche per Sebastiano Ittar, cioè, lo studio dell'Antico si configurava come punto di partenza dal quale muovere per la definizione di nuove forme o per l'invenzione di nuove tipologie, attraverso la tendenza ad abbellire e correggere.

La ricerca del "realismo" oggettivo nella restituzione grafica, impostasi nell'ultimo trentennio del Settecento, spinse gli architetti ottocenteschi alla

[52] «Icnografia del tempio di Eritteo» (British Museum, *Elgin Papers*, vol. I, inv. 9265, tav. 41).

[53] S. SERLIO, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici*, Venezia 1537, fol. VI^{r}.

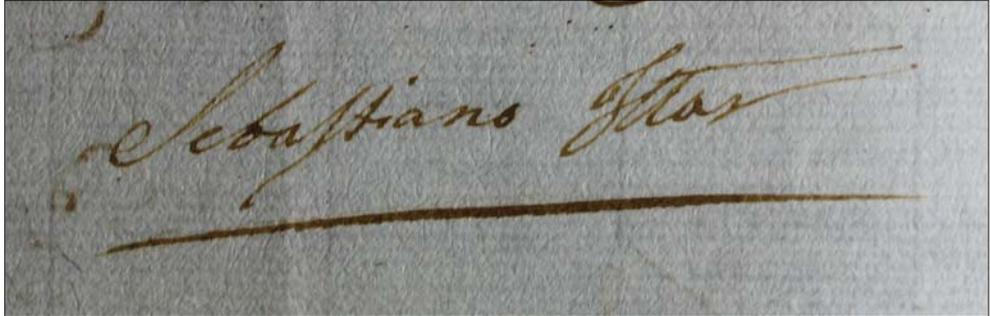
[54] Interessante notare la dipendenza di questa tavola, anche per il particolare dei plinti, dalla corrispondente di Le Roy (II, tav. XII). Gallo (1999, p. 148) attribuisce i plinti ad un proporzionamento preconcetto dell'ordine ionico di età classica.

[55] Modanatura quest'ultima caratteristica dello ionico asiatico, in cui il fregio è, a sua volta, assente fino alla fine del IV secolo a.C.

[56] ROCCO 1984, p. 38, tav. XVIII.

sperimentazione di uno strumentario adeguato ad una trascrizione obiettiva[57]. Tuttavia, la nuova conoscenza diretta degli ordinamenti antichi, la grafia meticolosa e la ricerca realistico-espressiva dovettero confrontarsi con la cultura accademica che influenzò notevolmente la pratica del rilievo nelle direzioni già descritte. Lo studio dell'Antico divenne per l'architetto un punto di partenza dal quale muovere per la definizione di nuove forme o l'invenzione di nuove tipologie. «Proprio in tale processo che dal reperto archeologico conduce al progetto di invenzione si colloca, probabilmente, la principale contraddizione che legava l'architetto ottocentesco, in qualità di disegnatore, alle *équipe* archeologiche: da un lato egli era costretto a considerare materiali della storia incompleti e frammentari, dall'altro tendeva a dare di essi un'interpretazione architettonica che ambiva all'atemporalità e che, inevitabilmente, si combinava con l'esigenza del progetto»[58].

[57] M. DOCCI-D. MAESTRI, *Il rilevamento architettonico. Storia metodi e disegni,* Roma-Bari 1984.

[58] D. MATTEONI, *Introduzione,* in *Rassegna*, pp. 5-6.

Firma autografa di Sebastiano Ittar
(da AstCt, fondo *Int. Borb.*, busta n. 643, cart. 631)

IV – *Recueil des meilleurs monuments de la Grèce*
Catalogo, analisi delle tavole e commento

Tav. 1

Foglio cm 52x36 (misura dei fogli di tutto l'album); campo disegnato: cm 46x28.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: veduta prospettica.

Didascalia: su otto linee, con lettere capitali di altezza decrescente, al centro

Recueil
des meilleurs monuments de la Grèce
repésentés [sic] *géométralement et en perspective*
dans leur etat actuel
et restaures comme ils devaient être dans leur etat primitif
avec des details exacts sur le mecanisme de leur construction
et sur tout ce qui peut offrir de l'interet aux artistes et aux savant
dessinès et mesurès par Sebastien Ittar architecte

Frontespizio del fascicolo dei disegni.

Il titolo dell'intero album è in forma di iscrizione posta sulla fronte di un blocco d'architrave dorico. La lingua dell'epigrafe, così come delle didascalie dell'intera *Recueil*, è il Francese, giustificabile nell'orizzonte di riferimento ideologico dei disegni e nella imminente prospettiva di una loro presentazione all'*Acadèmie des Beaux-Arts* a Parigi.

La composizione prospettica è studiatamente equilibrata: nell'angolo sinistro del foglio, alla membratura si addossa un capitello ionico pertinente ai Propilei[1]

[1] La forma della voluta e del rocchetto è chiaramente quella di un capitello del colonnato interno dei Propilei come allusione al carattere introduttivo della tavola.

(fig. 5); sulla destra, a controventare dal retro il frammento dell'architrave è un enorme tamburo scanalato di ordine dorico, rovesciato. Altre due membrature architettoniche verosimilmente appartenenti agli stessi propilei, colmano, infine, il resto della tavola affiancandosi al capitello: frammenti di cornice con *kymatia* ionici e una lastra di soffitto a cassettoni. Una folta vegetazione richiama effetti pittoreschi e, suggerendo uno stato di degrado, appare ispirata ad impostazioni grafiche rovinistiche tardo-settecentesche.

Tav. 2

Foglio cm 52x36, ritagliato (cm 48.5x26) e incollato su cartoncino; cornice assente.

Tecnica: disegno su cartoncino a china con velature ad acquerello.

Rappresentazione: veduta.

Didascalia: assente.

Veduta dell'Acropoli da Nord-Ovest.

Il punto di osservazione è molto remoto e alquanto distante dal perimetro urbano, come attestato dalle rovine delle mura al centro della figura. Il disegno inquadra l'*Hephaisteion* e l'abitato bizantino e ottomano, concentrato nell'ampia fascia a Nord dell'Acropoli. Al centro di quest'ultima si intravede il timpano del Partenone, mentre sul versante occidentale spicca la "Torre franca", edificata in età medievale come residenza dei comandanti franchi sul corpo dei Propilei e demolita solo nel 1875[2].

Il paesaggio, estremamente essenziale, è popolato unicamente dai personaggi in primo piano, dal caratteristico abbigliamento, i quali alludono chiaramente al contesto storico della dominazione turca unitamente alle cupole delle moschee e ai minareti in lontananza[3]. La teoria dei cavalieri sulla sinistra ricorda le consimili vignette utilizzate nelle tavole pittoresche dei numerosi *Voyage*, di ormai larga diffusione.

[2] TRAVLOS 1972, s.p.

[3] Esiste un'altra veduta di Ittar, appartenente a collezione privata, con un inquadramento simile; essa, tuttavia, non ha carattere strettamente archeologico e rappresenta una festa svolgentesi ai piedi del *Theseion* (ST. CLAIR 1998, fig. 7). Di tale grafico, ho rinvenuto presso il Museo Civico di Castello Ursino a Catania (fondo *Sebastiano Ittar*, cart. 2189, fol. 13243; vecchio inv. fol. 4440), lo schizzo preparatorio con il titolo e la data di pugno dell'autore: *Ballo Ingorda, rappresentato in Atene. Nella piazza di Teseo. Il mese di Agosto, a dì 24 1800*. Nella stessa sede si trova anche uno schizzo a matita e china dell'Acropoli vista da Ovest (cart. 2189, fol. 13249; vecchio inv. f. 4448).

Tav. 3

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 47x32; cornice assente.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita, china e velature ad acquerello.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Planimetria.

Didascalia: *Plan d'Athenes avec ses monuments restaurés*.

Scala grafica: in basso a sinistra, asta di dimensioni non precisabili in quanto priva della parte iniziale, strappata, e pari a 700 piedi inglesi secondo l'indicazione apposta a matita dall'autore. Sono visibili diciannove suddivisioni secondarie.

Orientamento: freccia piumata con traversa mediana e sigle alle estremità, in alto a destra; leggermente ruotata rispetto al margine.

Annotazioni: a matita, accanto alla scala grafica «Inglesi».

Legenda: in trasparenza sul disegno, in alto a sinistra

Indication

1. *Propyleès*
2. *Temple de la fortune, sans ailes*
3. *Temple de Minerve*
4. *Temple d'Erectheé*
5. *Vestiges d'un monument triomphal*
6. *Grotte de Bacchus*
7. *Grotte des trepieds et monum*[*ument*] [...]
8. *Restes de diverses constructions*
9. *Emplacement elevé ayant la forme d'un temple*
10. *Lieu* [...]
11. *Ancienne Voie conduis*[*ant*] [*vers le*] *Stad*[*e*]
12. *P*[*ont*]
13. a 32. Indicazioni mancanti.

Planimetria generale di Atene[4].

Il grafico denuncia già a partire dalla didascalia i propositi ricostruttivi comuni alla prassi tardosettecentesca; esso propone, infatti, una lettura fortemente ideologizzata ed opera una drastica selezione delle emergenze monumentali allora note, coerentemente con l'obiettivo della ricostruzione di Atene classica, comune alla maggior parte dei grafici del XVIII secolo. Tuttavia, mentre appaiono quasi del tutto ignorati gli edifici bizantini[5] e le basiliche cristiane, sono molti i monumenti ellenistici e romani ad essere citati nella planimetria. Inoltre è indicata chiaramente l'estensione dell'abitato moderno rispetto a quello antico, con un'attenzione particolare ai circuiti difensivi, la cui rappresentazione contestuale – fatta eccezione per la cinta post-erulea – costituisce una delle caratteristiche peculiari

[4] Pubblicata in BUSCEMI 2006.

[5] Per una recente sintesi su Atene bizantina: PANSELENOU 2004.

del grafico.

La cartografia almeno della seconda metà del Settecento, in generale, già analizzata dall'Architetto in occasione della redazione della pianta del porto e delle fortezze di Malta, gli fu certamente presente per le impostazioni generali di questa planimetria. Ciò è evidente, per esempio, nella rappresentazione della città e del territorio limitrofo, con un uso delle proiezioni ortogonali riferite non soltanto al perimetro delle mura e a brani di viabilità *extra moenia*, ma anche al tessuto edilizio con la perimetrazione degli isolati e con l'individuazione delle parti edificate[6].

Una descrizione puntuale dell'elaborato e un giudizio sulla metodologia impiegata non possono prescindere, tuttavia, da qualche considerazione preliminare sul difficile momento storico in cui l'*équipe* di Elgin giunse nella capitale greca. Sappiamo dal carteggio dello stesso ambasciatore inglese[7] che i componenti del gruppo rimasero esclusi dal luglio del 1800 fino all'aprile del 1801 dall'accesso all'Acropoli, roccaforte militare dei Turchi. Ed è ancora Elgin a ragguagliarci, indirettamente, sull'attività svolta dall'*équipe* nei lunghi mesi di interdizione: *during that period my artists were employed in the buildings in the low town of Athens*[8]. Per ciò che riguarda Ittar, ci resta traccia di tale attività nei numerosi disegni dei monumenti ateniesi. Il periodo in questione, inoltre, può verosimilmente immaginarsi in parte impiegato per la redazione della complessa planimetria generale della città, la cui ricostruzione pone, come vedremo, non pochi interrogativi quanto alle fonti utilizzate e al cospicuo ed evidente impegno di ricognizione; sappiamo con certezza, comunque, che la planimetria era già finita nel luglio del 1802[9].

Il soggiorno di Ittar ad Atene si inquadra nel contesto storico-politico del periodo finale della seconda Turcocrazia (1687-1833), che aveva avuto una ben tenue soluzione di continuità rispetto al già lungo controllo ottomano precedente (1456-1687). Quasi tre secoli e mezzo nell'arco dei quali la permeabilità fisica e culturale con il resto dell'Europa era diminuita sempre di più: Atene fu per lungo tempo una città sconosciuta. Dal ʼ400 almeno fino a circa la metà del ʼ600 – con qualche eccezione[10] – sono numerosi e sorprendenti gli equivoci e gli errori di

[6] DATO 2000, p. 156.

[7] SMITH 1916, p. 256.

[8] *Minutes of Evidence taken before the Select Committee, respecting the Earl of Elgin's Marbles*, Appendix n. 1, in *Report*, p. 18.

[9] *Your Plans of Athens & the Acropolis seem very exact for the general situation of the Building, but the Names attached to them seem to me to be just done a little too hastily: perhaps with the assistance of Pausanias & Herodotus on the spot we may be able to make some corrections* (Letter from W.R. Hamilton to Lord Elgin, Athens, 7 July 1802, *EP* III, fol. 30^{r}).

[10] Si pensi, per esempio, alla figura di Ciriaco d'Ancona (1391-1452) (BESCHI 1998) o di Urbano Bolzanio (ca. 1443-1524) (BESCHI 1985; BESCHI 2002a, p. 324).

viaggiatori, studiosi e curiosi relativi, per esempio, ai monumenti dell'Acropoli: i Propilei sono «un palazzo», il Tempio di Athena Nike una scuola di musica, il Partenone un «Pantheon» o, a parere dell'ambasciatore francese a Costantinopoli, in transito ad Atene nel 1621, un «Tempio a divinità ignota» [11].

Non erano mancate, in verità, nel corso dello stesso XVII secolo, voci più autorevoli e interpretazioni meno fantasiose di studiosi che avevano compiuto spedizioni scientifiche in Grecia[12]. Si trattava, tuttavia, di esperienze assai sporadiche e certamente meno note al grande pubblico di quanto non sarebbero stati i *Voyages* dalla fine del '700 in poi.

Dalla seconda metà del XVII secolo lo studio della Grecia classica fu rilanciato dalla diffusione dei disegni di Jacques Carrey sulle sculture del Partenone (1674)[13], dall'interesse suscitato dalla Società dei Dilettanti di Londra (1733), ma soprattutto dalle attività degli ambienti accademici ed intellettuali di Francia ed Inghilterra. A Parigi, alla fine del '600, l'*Académie de Beaux Arts* formulò, forse per la prima volta, l'ipotesi di viaggi di formazione in Grecia per gli studenti francesi di architettura[14]. A Londra maturarono i primi programmi di quel nuovo tipo di spedizione "archeologica", affidata a specialisti con lo scopo di rilevare e disegnare i monumenti, la quale avrebbe avuto esito in pubblicazioni dal ricco corredo grafico e dall'ampio respiro divulgativo, quali le *Antiquities of Athens* di James Stuart e Nicholas Revett[15].

Tuttavia, nonostante l'indubbio ruolo propulsivo svolto da questi accattivanti veicoli editoriali, la identificazione delle emergenze antiche di Atene rimaneva un fatto tutt'altro che immediato. La città, infatti, non solo aveva conosciuto le trasformazioni implicite negli stessi avvicendamenti storici, ma aveva subito radicali sconvolgimenti proprio nel suo cuore, l'Acropoli, a seguito dei molteplici episodi di occupazione, e specialmente di quella moderna da parte degli Ottomani.

All'inizio del 1800, secondo la ricostruzione di Travlos[16], Atene aveva un'estensione di 1.104.000 m^2, di cui 50.000 occupati dall'Acropoli, 754.000 costituiti da aree edificate e 300.000 costituiti da spazi liberi destinati a giardini e manovre militari. La planimetria dell'ingegner Coubault (1799-1800)[17] (fig. 6)

[11] BEULÈ 1862, pp. 32-33.

[12] SPON-WHELER 1678; WHELER 1682; MAGNI 1688.

[13] Al ritorno di Carrey in Francia, i disegni rimasero in mano al loro committente, Charles François Olier marchese di Nointel, fino alla sua morte (1685). Dopo essere passati in collezione privata (M. Bégon), essi furono acquisiti nel 1770 dal *Département des Estampes* della Biblioteca Nazionale di Francia. La loro pubblicazione e diffusione avvenne soltanto nell'800, soprattutto per merito di Omont (1898). Su tali disegni, vedi anche: BOWIE-THIMME 1971.

[14] PATETTA 1975, pp. 50-62; PATETTA 1999, p. 7.

[15] STUART-REVETT 1762-1816.

[16] TRAVLOS 1960, p. 208.

[17] Si tratta, in realtà, di un disegno derivato da un originale di L.S. Fauvel, così come indicato

costituisce un prezioso documento sull'assetto della città all'inizio dell'800 e consente di confrontare le linee generali del contesto urbano con l'immagine percepita dall'architetto catanese al suo arrivo.

L'edificato appare nel grafico interamente compreso all'interno della cinta fortificata eretta dai Turchi nel 1778[18], la quale aveva rappresentato l'ultimo limite dell'espansione urbana, certamente assai più contenuta di quella di periodo classico. Il tessuto edilizio aveva marginalizzato l'Acropoli, risparmiando una zona di rispetto intorno ad essa, e si era sviluppato a monte della cintura coincidente con l'attuale quartiere della Plaka, soprattutto verso Nord, e in minor misura, verso Est. La maglia viaria antica e le emergenze archeologiche non erano più percepibili; i pochi edifici antichi sopravvissuti erano stati, infatti, variamente inglobati dalle fabbriche moderne, risultando spesso di difficile accesso e lettura[19], particolarmente nell'area dell'Acropoli e delle *agorai* (tav. II). Spiccava fra i monumenti dell'Agorà Greca il solo *Theseion* (*Hephaisteion*) – secondo la denominazione utilizzata da Ittar e allora in voga –, ubicato sulla collina ad Ovest dell'Agorà stessa e convertito in età bizantina in chiesa dedicata a San Giorgio (tav. III): rifunzionalizzazione che aveva contenuto il degrado dell'antico tempio pagano[20]. Tale area, inoltre, come era d'uso per le chiese, aveva assunto destinazione funeraria: circa settanta tombe medievali, cristiane e turche, sono state rinvenute sotto i pavimenti dell'opistodomo, della cella, della peristasi ed entro il perimetro dell'antico *temenos*. Ancora fino alla Guerra di Indipendenza la funzione cimiteriale è attestata dal ritrovamento di numerose tombe di viaggiatori inglesi, a partire dal XVII secolo[21].

La percezione delle sopravvivenze archeologiche ad Atene nella cartografia di topografi e architetti europei mostra, nel complesso, caratteri disomogenei non soltanto in rapporto alle modeste condizioni di visibilità e praticabilità delle emergenze antiche, ma soprattutto a causa delle impostazioni culturali che influenzavano le scelte grafiche.

Nel XVII secolo, quando comincia la redazione di planimetrie di Atene da

nella prima sede di pubblicazione: OLIVIER 1801, *Atlas* tav. 49. La planimetria tratta dall'ing. Coubault (cm 49x41), da lui datata e firmata, si trova oggi presso la Biblioteca Gennadion ad Atene (TRAVLOS 1960, p. 200, n. 2, fig. 133; TRAVLOS 1981, tav. 80.2; TANOULAS 1997, p. 111, fig. 22, n. 3).

[18] TRAVLOS 1960, p. 221, fig. 250.

[19] Cfr. la ricostruzione in TRAVLOS 1960, p. 211, fig. 140.

[20] JUDEICH 1931^2, p. 106; BERVE-GRUBEN-HIRMER 1961, p. 203; TRAVLOS 1971, pp. 261-262; FRANTZ 1988, pp. 92-93. Sul monumento: J.M. CAMP, *The Athenian Agorà: Excavations in the Heart of Classical Athens*, London 1992^2, pp. 82-87; CRUCIANI-FIORINI 1998; DE WAELE 1998; REBER 1998; YEROULANOU 1998; WHITLEY 2001, pp. 343-344 (con bibl. precedente). Su questo e gli altri episodi di riuso di edifici pagani in chiese cristiane ad Atene, da ultimo ŽIVKOV 2003.

[21] HILL 1964, p. 89.

parte degli ingegneri e architetti europei, l'approccio alla città appare piuttosto realistico e attento nel cogliere lo stato di fatto dell'impianto urbano all'interno del quale collocare le emergenze antiche[22]. La planimetria di Spon (1676)[23], considerato il fondatore della topografia monumentale ateniese[24], ma soprattutto quelle redatte nel corso dell'assedio veneziano ad Atene, alla fine del ’600 (Verneda, Miller, il conte di San Felice)[25], i cui interessi sono essenzialmente strategico-militari[26], focalizzano l’attenzione sul perimetro difensivo moderno, volutamente ignorato nella maggior parte dei grafici del secolo successivo (fig. 7).

Le planimetrie tardo-settecentesche, infatti, si mostrano assai più drasticamente selettive e tendenti al recupero di un immaginario classico, basato essenzialmente sulla lettura delle fonti e, in primo luogo, della *Periegesi* di Pausania. Un esempio “estremo” di tale ottica è costituito dal *Voyage du Jeune Anacharsis en Grèce* di J.J. Barthelemy, tanto inattendibile e compilatorio quanto paradossalmente fortunato e diffuso in Europa per almeno un cinquantennio dopo la sua comparsa (Parigi 1788)[27]. Storia del viaggio immaginario del giovane Anacharsis nella Grecia del IV secolo a.C., il racconto illustra, attraverso riflessioni e dialoghi del protagonista con celebri personaggi dell'antichità, itinerari, luoghi e monumenti di una Grecia mai visitata da Barthelemy e ricostruita unicamente sulla base delle fonti[28]. Queste appaiono le più varie: da Omero a Demostene a Strabone fino ai viaggiatori settecenteschi come Choiseul-Gouffier[29], Stuart e, sopra tutti, Le Roy[30]. Pausania è usato in modo singolare: per raccordare altre testimonianze, a volte in modo esclusivo come fonte meglio documentata, oppure del tutto ignorato, come per la descrizione di monumenti posteriori alla data del viaggio di Anacharsis.

Sul piano grafico, la planimetria di Atene allegata al *Voyage* e redatta con l'aiuto J.D. Barbié du Bocage[31], risente non soltanto della confusione e delle

[22] OMONT 1898, tav. XL; WHEELER 1901; JUDEICH 1931[2], p. 30 sgg.; BESCHI 1956; PAVAN 1983, p. 144, figg. 30-37; BESCHI 2002a, pp. 324-325.

[23] *Planche a la fin du tome II*, s.p. (SPON-WHELER 1678).

[24] KREEB 2001.

[25] Per questi ed altri grafici contemporanei: OMONT 1898, tavv. XXXIII-XXXIV; PAVAN 1983, pp. 171-184, n. 6; SACCONI 1991, n. 8, p. 25 sgg., p. 29, figg. 5-6, 32, 34-35; BESCHI 2002a, pp. 332-335, figg. 5-6.

[26] Cf., per esempio, BESCHI 2002b, p. 349.

[27] Ed. it. Venezia 1791.

[28] In una della *Mémoires* pubblicate in una più tarda riedizione parigina del *Voyage* (1839, XXII-XXVIII), Barthelemy illustra la propria metodologia di ricostruzione dei luoghi e fatti descritti nel testo.

[29] CHOISEUL GOUFFIER 1782-1822.

[30] LE ROY 1758.

[31] Oltre a questo grafico, du Bocage curò una raccolta di grafici dal titolo *Recueil des cartes géographiques, plans vues et médailles de l'ancienne Grèce relatives au voyage du Jeune Anacharsis,*

discontinuità metodologiche del testo, ma sopratutto della ricostruzione puramente teorica e libresca della topografia della città: «Dopo aver paragonato ciò che gli antichi autori hanno scritto sulla topografia di questa città, e ciò che i viaggiatori moderni hanno creduto di scoprire nelle sue rovine, mi sono limitato a determinare meglio che ho potuto la posizione di alcuni monumenti principali»[32]. Il risultato è quello di una giustapposizione paratattica dei dati orografici e dei monumenti antichi, del tutto subordinata alla descrizione delle fonti e alla sequenza degli argomenti in essa contenuta, che nulla ha a che vedere con la realtà dei luoghi.

Seppure su un piano scientifico certamente differente, anche la planimetria di Stuart e Revett[33] (fig. 8) non si sottrasse alla pratica dell'espunzione di gran parte dei dati relativi all'assetto moderno della città. Dell'Acropoli, per esempio, gli Inglesi registrano fedelmente la versione fortificata dei Propilei mentre, per il resto, essi si limitano a rappresentare il Partenone – compresa la moschea al suo interno – e l'Eretteo. Le manipolazioni edilizie sulla rocca, invece, erano state ben più radicali[34]. Già le vedute "morosiniane"[35] (fig. 9), poi la planimetria di Fauvel[36] (1787) (fig. 10) ma, soprattutto, le numerose vedute settecentesche e dei primi anni dell'Ottocento (Pars[37], Stuart-Revett, Smirke[38], Gell[39], Williams[40]), registrano i monumenti circondati e spesso invasi dalle costruzioni moderne (fig. 11).

Una liberazione virtuale dalle superfetazioni più recenti, altrettanto radicale quanto quella proposta per l'Acropoli, caratterizza nella planimetria di Stuart e Revett tutta l'area della città compresa all'interno della cinta temistoclea, della quale sono registrati alcuni tratti ancora visibili. Sono rappresentate, invece, le

che accompagnava l'opera di Barthelemy.

[32] BARTHELEMY 1788 (citato dall'ed. it. Venezia 1791), p. 249.

[33] STUART-REVETT 1794, tav. I.

[34] Ormai dal 1456 l'Acropoli si era trasformata in una cittadella militare, occupata da batterie, caserme, abitazioni dei soldati e delle loro famiglie; tutti i monumenti antichi avevano subito pesanti rimaneggiamenti o drastici cambiamenti di destinazione che spesso ne impedivano la ricognizione e la lettura. L'area d'ingombro di tali costruzioni è indicata, per esempio, nelle planimetrie dell'Acropoli di Ittar (tav. 4) e di Le Roy (1758, tav. III).

[35] Per alcuni esempi: OMONT 1898, tavv. XXXI.a, XXXII.II, XXXIII, XXXIV; SACCONI 1991, figg. 7-9, 11, 14.

[36] Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, G b. 15, b, fol. 3; pubblicata a cura di J. Morton Paton in *The Erechtheum* , p. 544, n. 9, fig. 218 e in TANOULAS 1997, p. 111, fig. 21.

[37] Giunto in Grecia insieme a Chandler e Revett, vi rimase fino al 1766.

[38] In Grecia dal 1802 al 1805. Le sue undici *Architectural Views in Greece* si trovano oggi presso la Biblioteca del Royal Institute of British Architects a Londra.

[39] Sir William Gell viaggiò in Grecia e in Asia Minore durante i primi anni dell'800; fu ad Atene nel 1801 e fece ritorno in Inghilterra nel 1803. I disegni di Gell, raccolti in tredici volumi, più una cartella di fogli sciolti e schizzi, si trovano oggi presso il British Museum (s.v. *Gell*, in *Catalogue of Drawings by British Architects*, II).

[40] WILLIAMS 1820.

chiese bizantine ricadenti nel perimetro classico; l'edificato più prossimo alle pendici settentrionali dell'Acropoli è "oscurato", in favore della segnalazione di alcuni dei numerosi monumenti coregici che costeggiavano la cd. via dei Tripodi[41] descritta da Pausania (I, 20, 1). Nell'area interrata e quasi completamente libera dell'Agorà greca spiccano il *Theseion* e il cd. Ginnasio di Tolomeo; in quella contigua dell'Agorà Romana è indicata la Biblioteca di Adriano, già interpretata come *Olympieion* da Wheler, e in via ipotetica identificata nella *Stoà Poikìle* da Stuart e Revett. Gli Inglesi accennano, inoltre, ad alcune emergenze sporadiche (pavimenti, colonne), evidentemente osservate in prima persona e non attribuibili agli edifici antichi menzionati dalle fonti.

Nella planimetria di Ittar, la città è inquadrata nel contesto più ampio del suo territorio, del quale sono evidenziate le caratteristiche orografiche mediante la tecnica dello sfumato, e i collegamenti viari della città con l'entroterra (strade per Maratona e per la Stiria) e con il Pireo, inquadrati dalle «lunghe mura»[42].

Al centro dell'elaborato si trova l'Acropoli (tav. 4), la cui rappresentazione, meglio di quella di altre aree della città, riflette il taglio dell'intera serie catanese, oscillante tra la restituzione e l'invenzione "progettuale" dei monumenti antichi. Per quanto riguarda la spianata sommitale della collina, il perimetro appare qui scandito dalle aree abitative destinate alle guarnigioni militari turche. Queste, tuttavia, si presentano organizzate secondo una distribuzione regolarizzata che risparmia lo spazio centrale con le emergenze antiche, in realtà anch'esso interessato dal fitto quanto caotico abitato ottomano (fig. 12).

In questa semplificazione topografica si inseriscono anche i Propilei, non restituiti nel loro assetto fortificato[43]. Il complesso appare, infatti, caratterizzato dall'ipotesi di ricostruzione di una monumentale gradonata estesa all'intera fronte, il cui impatto scenografico richiama – certo involontariamente – la sistemazione di

[41] Tali monumenti furono riportati alla luce soltanto molto dopo questa rappresentazione. Le indagini di scavo effettuate negli anni '20 e '50 del Novecento hanno, infatti, posto in evidenza un strada larga ca. 6 m, e sette basi lungo il suo lato occidentale, conservatesi perché inglobate nelle cantine delle abitazioni moderne. Tale strada si snodava dal Santuario di *Dionysos Lenaios*, probabilmente posto nell'Agorà greca (Pausania fa partire, infatti, la via dei Tripodi dal Pritaneo), per ca. 800 m intorno all'Acropoli fino al santuario di Dioniso *Eleuthereus*, vicino all'Odeo di Pericle. Si trattava, dunque, di un tracciato che, collegando due santuari dedicati a Dioniso, cominciò ad essere punteggiato di monumenti coregici a partire dal V secolo a.C., prendendo il nome, appunto, di «via dei Tripodi» (JUDEICH 1931^{2}, pp. 306-309; TRAVLOS 1971, p. 566; CHOREMI SPETSIERI 1994; KAZAMIAKIS 1994). Recentemente M. Korrès (2002a) ha provato la preesistenza rispetto all'Agorà Romana, del tracciato viario costituito, probabilmente, dalla prosecuzione della via dei Tripodi verso Nord-Ovest. Tale continuazione era suggerita, d'altra parte, dall'asimmetria degli accessi est ed ovest della piazza romana.

[42] L'approccio è molto simile a quello già usato da Sebastiano Ittar per la planimetria di Malta.

[43] Da ultimo, TANOULAS 1997.

età giulio-claudia dell'accesso, la quale aveva rimpiazzato l'antica e tortuosa rampa in uso nel periodo classico, entrambe, tuttavia, non più percepibili[44].

Sul bastione antistante i Propilei è posto il Tempietto di Athena Nike, che trova uno sviluppo di maggiore respiro in altre tavole della stessa *Recueil*[45], ma che, già in questa planimetria generale, appare caratterizzato da una rotazione di 90° verso Nord rispetto al suo originario orientamento. Tale impropria restituzione può da una parte essere ascritta alle difficoltà di lettura dei resti archeologici[46]; anche Stuart e Revett, infatti, nella loro planimetria dell'Acropoli (1753), avevano preferito apporre un semplice asterisco nell'area del monumento, con l'indicazione «Tempietto jonico in oggi totalmente distrutto»[47]. Dall'altra parte, è possibile ricondurre la manipolazione grafica del Tempietto ad un intervento intenzionale coerente con lo spirito sotteso alle altre tavole di Ittar, che costituisce uno degli episodi più emblematici ed eclatanti dell'adesione dell'architetto alla cultura architettonica e progettuale del Neoclassicismo[48].

In quest'ottica di regolarizzazione e simmetria va interpretata la restituzione di numerosi altri monumenti del grafico; per esempio, l'ipotizzato sviluppo del corpo sud degli stessi Propilei, per ribaltamento dell'ala nord, o la restituzione del Partenone non soltanto in base ad un supposto stato originario del monumento, quanto, piuttosto, ad un suo dover essere. L'edificio, privo dei danni subiti dal cannoneggiamento di Morosini[49], è fiancheggiato ad Est da un vasto podio ad ali, avente lo scopo di stabilire un piano regolare di agibilità al quale appare relazionato anche il monoptero circolare di Roma e Augusto[50]. Il grande basamento circolare per la statua di culto addossato al muro orientale della cella sottolinea,

[44] STEVENS 1946, p. 92, fig. 11. Riguardo alla sistemazione dell'accesso all'Acropoli in età prepericlea, essa era caratterizzata da un grande *propylon* al di sotto di quello attuale, con diversa articolazione planimetrica e diverso orientamento, poi distrutto dai Persiani. Di esso rimane un angolo posto subito a Sud dell'ala meridionale (JUDEICH 1931^2, p. 215, fig. 22; BERVE-GRUBEN-HIRMER 1961, p. 191, fig. 66). Sull'argomento vedi anche: DINSMOOR JR. 1980; WRIGHT 1981, pp. 347-349; EITELJORG 1995). Sulla sistemazione di periodo romano, STEVENS 1946, p. 92, fig. 11; SHEAR JR. 1981, p. 367; HOFF-ROTROFF 1997, p. 40; CHOREMI SPETSIERI 2002, p. 27. Per una sintesi, SHEAR 1999.

[45] Tavv. 5, 9-10, 16.

[46] Parzialmente adibito a deposito delle polveri già dal XVI secolo, infatti, nell'imminenza dell'attacco veneziano (1687), il Tempietto era stato completamente smontato e le sue membrature reimpiegate per la costruzione di una postazione per cannoni, a rafforzare una linea di difesa già costruita dai Franchi tra la terrazza dell'edificio stesso e il monumento di Agrippa (HADJIASLANI 1987, p. 180; MARK 1993, 7, fig. 1). Soltanto nel 1839, dunque molto dopo il soggiorno di Ittar ad Atene, le membrature vennero recuperate, e il piccolo edificio ionico ricostruito (JUDEICH 1931^2, pp. 109-110; TRAVLOS 1981, p. 395; BESCHI 1982, P. 216; MARK 1993; GIRAUD 1994; DE WAELE 1997, pp. 27-48).

[47] STUART-REVETT 1788 (citato dall'ed. Milano 1832), p. 4.

[48] Cf. n. 9.

[49] HADJIASLANI 1987.

[50] BALDASSARRI 1995, pp. 69-84; BALDASSARRI 1998; BALDASSARRI 2001, pp. 405-408.

inoltre, il fraintendimento dell'orientamento del tempio classico: l'ingresso è invertito e posto sul versante ovest, così come dopo la trasformazione del Partenone in chiesa cristiana, occorsa in età bizantina.

Per quanto riguarda le pendici meridionali dell'Acropoli, è evidente da una parte la ricostruzione dell'assetto monumentale classico o, quantomeno, ellenistico-romano[51], e dall'altra la puntualità della rappresentazione.

La cintura ai margini sud della rocca era, infatti, caratterizzata dalle fortificazioni medievali (il *Rhizokastro*)[52], che, a mezza costa, dal monumento coregico di Trasillo, avevano inglobato l'Odeo di Erode Attico: il muro del portico di *summa cavea* era stato soprelevato e le arcate in facciata tompagnate[53]. In questo stato la zona viene restituita in planimetrie e vedute che vanno dal '600[54] fino alla metà dell'800 circa[55] (fig. 13). Tale manipolazione, infatti, preservò il monumento da altre più gravi manomissioni: fino all'inizio degli scavi, nel 1848, si conservavano ancora il *maenianum* inferiore e gran parte dell'edificio scenico[56]. Le Roy e Stuart lo restituirono graficamente nello stato in cui esso giunse fino alla Guerra d'Indipendenza, cioè quasi completamente interrato[57], pur, scambiando, come ormai da tradizione[58], con il Teatro di Dioniso.

Ancora più inusuale è l'indicazione di quest'ultimo per esteso nella planimetria di Ittar. Fin dal periodo tardoromano, infatti, il Teatro di Dioniso era caduto lentamente in disuso; anzi, la stessa ubicazione del monumento aveva finito per divenire sconosciuta, fino alla sua "riscoperta" da parte di Richard Chandler nel 1765[59]. Stuart e Revett non rappresentarono il monumento nella loro planimetria

[51] Non è, naturalmente, presente all'architetto il vasto quartiere abitativo di età classica esteso per tutta la fascia compresa tra le pendici meridionali dell'Acropoli e il braccio meridionale delle mura cittadine, in parte vitale fino all'età imperiale. Indagini di scavo in quest'area sono state compiute a più riprese a partire dagli anni '50 (MERCURI 2004, pp. 65-70, con bibliografia).

[52] TRAVLOS 1960, p. 158.

[53] *Ibidem*; MATTON- MATTON 1963, pp. 114-116.

[54] Per esempio nella *Veduta del Cast. d'Acropolis dalla parte di Mezo giorno* (1687) di F. Fanelli (*Atene Attica descritta da' suoi principii sino all'acquisto fatto dall'Armi Venete nel 1687*, Venezia 1707).

[55] CIANCIO ROSSETTO-PISANI SARTORIO 1994, I, p. 142.

[56] AA.VV., *Teatri greci e romani*, Roma 1994, p. 142.

[57] MATTON-MATTON 1963, pp. 115-116.

[58] Cf. per esempio, BESCHI 2005, p. 52.

[59] PICKARD CAMBRIDGE 1946, p. 264; sulla localizzazione del Teatro di Dioniso vedi anche KALLIGAS 1994, pp. 25-30; WHITLEY 2001, p. 338. Sul monumento: R.F. TOWNSEND, *The Fourth-Century Skene of the Theater of Dionysos at Athens*, in *Hesperia* 55.4, 1986, pp. 421-438; H. KENNER, *Zur Archäiologie des Dionysostheaters in Athens*, in *JOEai* 57, 1986-1987, pp. 55-91; L. POLACCO, *Il teatro di Dioniso ad Atene*, Roma 1990; J.-C. MORETTI, *L'adaptation des théâtres de Grèce aux spectacles imperiaux*, in C. LANDES-V. KRAMÉROVSKIS (a cura di), *Spectacula II: le théâtre antique et ses spectacles*, Lattes 1992, pp. 179-185; J.-Cl. MORETTI, *The Theater of the Sanctuary of Dionysus Eleuthereus in late fifth-Century Athens*, in *IllnClSt* 24-25, 1999-2000, pp. 377-398; J.-Cl. MORETTI,

generale[60], ma annotarono sommariamente l'ingombro di un edificio contrassegnandolo, erroneamente, con la didascalia *Odeum forsitan Periclis*[61].

Sappiamo da fonti epistolari che l'indicazione ben più accurata di Ittar, così come, in generale, i dati dell'intera planimetria, sorprendenti per quantità e qualità furono frutto di indagini di scavo estensive, notizia particolarmente interessante dal punto di vista delle metodologia d'indagine: *One of Lord Elgin's Architects has also made a ground plan of the Acropolis, in wich he has not only inserted all the Edifices I have mentioned, in their respective position; but has added those that preserve nothing excepting traces of their foundation. Among these are the Temple and Cave of Pan,* [...]*; The Grotto of Apollo; the Temple of Aglauros* [...]. *The walls of the Town of Athens have been traced in all their extent, as well as the long walls to Munychia and Piraeus. The gates ascertained – and the public monuments of every kind inserted in the grand Map; as well as detailed plans given of each. Extensive excavation were necessary for this purpose, particularly at the great Theatre of Bacchus. At the Pnyx* [...], *at the Theatre built by Herodes Atticus in honour of his wife Regilla, & at the Cenotaphs of Antiope & Euripides*[62].

L'approccio autoptico appare, cioè, alla base delle indicazioni topografiche della planimetria e soprattutto di uno dei dati topografici di maggiore originalità della tavola: la perimetrazione concentrica dei circuiti difensivi.

Il cerchio più interno, che cinge l'Acropoli, è quello costruito in seguito al duplice sacco persiano (480-479 a.C.) ed era certamente il meglio conservato e leggibile al momento della visita di Ittar. La didascalia visibile nella pianta di dettaglio della rocca (tav. 5) (*Murs de Cimon*) indica in Cimone l'artefice della cinta muraria, così come oggi, effettivamente, si riconduce allo stratega l'ispirazione dell'organico e coerente progetto relativo alla nuova fortificazione, caratterizzata dal reimpiego di membrature architettoniche di età arcaica e severa pertinenti a monumenti dell'Acropoli stessa[63].

Il secondo circuito murario, procedendo verso l'esterno, corrisponde al *Rhizokastro*, edificato nel XI secolo d.C.[64], il quale, come già osservato, sfruttò per

Le théâtre du sanctuaire de Dionysos Eleuthéreus à Athènes, au V^e^ siècle av. J.C., in *REG* 113, 2000, pp. 275-298. Gli scavi presso il Teatro presero avvio nel 1862 ad opera della *Archaeological Society*, grazie alla cui attività nella zona a Sud dell'Acropoli fu stabilita (ma soltanto all'inizio del '900) anche la posizione dell'*Odeion* di Pericle, ad Est del Teatro (TRAVLOS 1981, 395). Sull'*Odeion* di Pericle, da ultimo: MOSCONI 2000.

[60] STUART-REVETT 1794, tav. I.

[61] STUART-REVETT 1788, tav. VII.

[62] Copy of the *Memorandum* from P. Hunt to Lord Upper Ossory, Pau, 9 January 1805, *EP* Hunt, fols. 207-208.

[63] KORRÈS 2002b; HOLTZMANN 2003, p. 203; DI CESARE 2004.

[64] Sui resti attualmente visibili e sulla cronologia del *Rhizokastro*, vedi: MAKRÉ-TSÀKOS-BABYLOPOULOU CHARITONIDOU 1987-1988.

un tratto del suo tracciato meridionale la scena dell'Odeo di Erode Attico e la Stoà di Eumene[65]. L'area ricadente all'interno di tale circuito viene indicata da Ittar come *Ville de Cecrops*, probabilmente come riferimento alla parte più antica della città, miticamente legata alla figura di Cecrope, primo re di Atene, sepolto sull'Acropoli. Dopo la drastica contrazione tardoromana, soltanto in periodo bizantino l'abitato aveva ripreso ad espandersi verso Nord. Le numerose chiese costruite dal IX secolo, ma soprattutto nell'XI e XII secolo, insieme ai resti di abitazioni private, attestano la progressiva rioccupazione della fascia suburbana compresa tra la cinta temistoclea[66] e la cosiddetta "cinta posterulea"[67], costruita nel III secolo d.C. dall'imperatore Valeriano.

Ignorando tale circuito come altri viaggiatori e architetti contemporanei, Ittar rappresenta un secondo tracciato difensivo, pertinente agli ultimi decenni della dominazione turca (1778). In favore della sua costruzione alcuni monumenti ateniesi, come per esempio il ponte sull'Ilisso, presso lo stadio[68]; più in generale, comunque, i fenomeni di spoliazione per il reimpiego del materiale edilizio riguardarono l'intera area a Sud dell'Acropoli, non interessata, come già osservato, dall'abitato. Così l'*Olympieion*: nel XV secolo ancora 21 colonne erano in piedi, alla fine del successivo ne rimanevano 17[69], mentre, nei primissimi anni del 1800, Ittar ne potè vedere appena 11[70].

Le mura settecentesche avevano inglobato la porta di Adriano, all'iscrizione del cui fregio[71] va, probabilmente, ricondotta la distinzione riportata in pianta tra *ville de Thésée* e *ville d'Adrien*; gran parte della prima appare, appunto, occupata dall'abitato moderno (*ville moderne*) compreso all'interno della cinta settecentesca.

[65] Da ultimo, MERCURI 2004 (con bibliografia).

[66] TRAVLOS 1972, tav. XIII.

[67] Al III sec. d.C. rimontano, appunto, le prime manipolazioni edilizie alla città antica. Per contrastare l'invasione degli Eruli, infatti, molti monumenti furono spogliati o interamente demoliti allo scopo di reimpiegarne il materiale nel restauro del grande circuito difensivo temistocleo. Ciò, tuttavia, non riuscì ad evitare il sacco di Atene che si contrasse enormemente (cf. CASTRÉN 1994): una nuova cinta, cosiddetta post-erulea, incluse un'area assai poco estesa a Nord dell'Acropoli, fino all'Agorà Romana. Su questo circuito murario vedi FRANTZ 1988, pp. 125-141; BALDINI LIPPOLIS 1995, pp. 171-174; FULLERTON 1996.

[68] TRAVLOS 1960, p. 200.

[69] KORRÈS 1994a, pp. 151-152. Per immaginare l'effetto di questo lento depredamento, è indicativa la didascalia utilizzata da Stuart e Revett: *Columnae Hadriani forsitan Templum Iovis Olympii* (STUART-REVETT 1794, tav. I).

[70] McCt, fondo *Sebastiano Ittar*, cart. 2189, fol. 13242 (vecchio inv. fol. 4439). Matita e acquerello. Titolo: *Olympieion*.

[71] Sul lato verso l'Acropoli: Αἵδ᾽ εἰσ᾽ ᾽Αθῆναι Θησέως ἡ πρὶν πόλις; su quello verso l'Ilisso: Αἵδ᾽ εἰς ῾Αδριανοῦ καὶ οὐχὶ Θησέως πόλις (*IG* II^2, 5185; Schol. Aristeides, *Panathenaicus* III, p. 201, 32, ed. Dindorf; STUART-REVETT 1794, cap. III, p. 61; TRAVLOS 1971, p. 253; ADAMS 1989; BOATWRIGHT 2000, p. 30. Su Atene adrianea cf. anche: WILLERS 1990).

La città di Teseo viene, tuttavia, riferita anche alla zona subito ad Ovest dell'*Olympieion*, in verità anch'essa ricadente all'interno di questa più recente fortificazione che, oltrepassata la porta di Adriano, chiudeva a Sud dell'Acropoli, ricongiungendosi con il precedente tracciato medievale[72].

Il perimetro più esterno tra quelli rappresentati doveva corrispondere nelle intenzioni di Ittar al grandioso circuito murario temistocleo[73], costruito dopo il sacco dei Persiani, presso il cui tratto sud-orientale si innestarono poi le Lunghe Mura[74], edificate da Cimone e Pericle a collegare Atene con il Falero (*Mur Austral au du Phalero*) [sic] e con il Pireo (*Mur Boreal au du Piree*) [sic]. Sebbene sia evidente lo sforzo di precisione nell'annotare l'andamento del sistema difensivo antico e i suoi vari accessi, l'architetto non ne coglie, né sarebbe stato possibile a quella data, gli avvicendamenti edilizi antichi[75], limitandosi, semmai, ad indicare con linee più sottili i tratti di fortificazione rovinati e ad integrarne le lacune, suggerendo, in definitiva, un unico, sincronico apparato.

In questa stessa prospettiva va, probabilmente, interpretata anche la rappresentazione della parte orientale del circuito. Essa costituiva uno dei massicci provvedimenti difensivi voluti dall'Imperatore Valeriano (253-260 d.C.) per scongiurare l'invasione di Goti ed Eruli[76]. Tali interventi consistettero sia nel restauro delle mura temistoclee, talvolta vera e propria ricostruzione sulle fondazioni di quelle, sia nella costruzione di un nuovo tratto che inglobava il più recente edificato di età adrianea[77], segnando il limite dell'espansione urbana in periodo imperiale[78]. Il fatto che Ittar indichi nella planimetria una *Ville d'Adrien*, va, tuttavia, meglio inteso come informazione desunta dalla già citata fonte epigrafica, piuttosto che come esito di una lettura archeologica compromessa

[72] TRAVLOS 1972, fig., XVI.

[73] JUDEICH 1931^2, pp. 124-144; TRAVLOS 1971, p. 162.

[74] CONWELL 1992.

[75] Distrutta dagli Spartani durante la guerra del Peloponneso, infatti, la cinta esterna fu ricostruita e rinforzata nel IV sec. a.C., contro i Macedoni. Dopo la battaglia di Cheronea (338 a.C.), un nuovo muro più esterno (*proteichisma*) fu eretto ad una distanza di 10 m ca. da quello temistocleo, per quasi tutta l'estensione di quest'ultimo, cioè, in senso orario, dalle pendici nord della collina delle Ninfe a quelle sud della collina delle Muse; nello spazio intermedio fu scavato un ampio fossato. Alla fine del IV sec. a.C., l'ultimo tratto rimasto privo di difesa, quello cioè tra le due colline appena menzionate, fu interessato dalla costruzione di un nuovo muro (*diateichisma*), il cui esatto andamento e le cui tecniche costruttive sono state precisate negli anni '30 dagli scavi americani (TRAVLOS 1971, p. 159).

[76] Su Atene tardoantica, recentissimamente: BOURAS 2007.

[77] Dopo il sacco di Silla (86 a.C.), infatti, Atene rimase sprovvista di mura per tre secoli e mezzo.

[78] Come è noto, la città fu ugualmente presa e subì la già citata drastica contrazione compresa all'interno della nuova cinta post-erulea.

dall'intensa e capillare edificazione dell'area[79].

Alcune imprecisioni riguardano la collocazione delle porte urbiche antiche, con le eccezioni della *Porte d'Acharnes*, della *Porte Diocharis* e della porta Sud. All'estremità settentrionale delle mura, infatti, Ittar segna la *Porte Hippades*, in realtà ubicata vicino l'accesso al *temenos* dell'*Olympieion*; poco distante, in senso orario, il grafico registra la *Porte Melitide*[80], identificabile, tra la Pnice e la collina delle Ninfe, quale ingresso attraverso il *diateichisma* ellenistico[81], anziché attraverso le mura temistoclee; infine, la *Porte Diomeia* è posta da Ittar nel tratto nord-orientale delle mura, anziché nella valle dell'Ilisso.

All'interno dei circuiti murari l'architetto colloca le emergenze antiche. Citiamo, in senso orario, l'emiciclo sul versante nord della collina della Pnice (*Place de Trigonio*), utilizzato a partire dal VI sec. a.C. come sede delle assemblee popolari[82]; l'Areopago, il *Temple de Thésee* sulla collina dell'Agorà (*Kolonos Agoraios*), il *Gymnase de Ptolomee* [sic]; un *Temple d'Auguste*, in realtà *propylon* d'accesso all'Agorà romana (*Place d'Agorà*); la Biblioteca di Adriano[83], indicata come *Portique*; la *Tour des Vents*[84]; il Pritaneo (*Ruines des Prytanées*); l'acquedotto adrianeo[85] (31; privo di didascalia o legenda); il *Lycée*[86]; i resti di un grande basamento (9, in legenda); l'*Olympieion* (*Temple de Iupiter Olympien*)[87] e la porta di Adriano; il monumento di Philopappos, sulla collina delle Muse[88].

Più a Sud, nella valle dell'Ilisso e alle pendici del monte Imetto è riportato lo

[79] Le indagini di scavo che hanno chiarito le caratteristiche delle cd. mura valeriane risalgono soltanto alla fine degli anni '60 (TRAVLOS 1971, p. 161).

[80] Paus. I, 23, 9. Il periegeta cita tale porta senza precise indicazioni topografiche, nel corso della sua visita all'Acropoli e di un racconto sull'uccisione dello storico Tucidide.

[81] Cf. n. 48.

[82] Sulla Pnice, vedi: FORSÉN-STRANTON 1996; ROTROFF-CAMP 1996.

[83] KARIVIERI 1994; CHOREMI SPETSIERI 1995; CHOREMI SPETSIERI 2002, pp. 166-193.

[84] La cd. Torre dei Venti, così denominata dalle lastre del fregio di coronamento decorate con personificazioni dei venti, è, com'è noto, un orologio ad acqua (orologio di Andronico), costruito in una grande piazza comunicante con l'Agorà Romana mediante un *propylon* di raccordo posto sul lato orientale di quest'ultima (TRAVLOS 1971, pp. 281-288); sulla datazione vedi: KIENAST 1997.

[85] Iniziato sotto Adriano (125 d.C.) e completato da Antonino Pio (146 d.C.), l'acquedotto era provvisto di un grande serbatoio posto alle pendici sud-orientali del monte Licabetto, indicato con il n. 32 nella planimetria di Ittar; Le Roy e Stuart e Revett avevano restituito il *propylon* di ordine ionico che ne abbelliva il lato rivolto verso la città (TRAVLOS 1971, pp. 242-243). È notevole la ricostruzione del percorso del condotto da parte di Ittar. Sull'apprestamento, vedi recent. LEIGH 2000a; LEIGH 2000b.

[86] Oltre alla bibliografia indicata in TRAVLOS 1971, vedi anche: LYNCH 1972; RITCHIE 1989, pp. 250-260.

[87] ABRAMSON 1974; TOLLE KASTENBEIN 1994; HOEPFNER 1997a.

[88] Citato da Pausania (I, 25, 8). Tomba monumentale del II sec d.C., appartenente a C. Julius Antiochus Philopappos, principe siriaco in esilio ad Atene e benefattore della città. KLEINER 1983.

stadio (*Stade*)[89] ricostruito in marmo e donato alla città da Erode Attico nella prima metà del II sec. d.C. Esso appare fiancheggiato ad Est da un edificio a sviluppo longitudinale, forse la tomba dello stesso evergeta[90], e ad Ovest da un edificio templare identificabile nel Tempio della *Tyche*[91], contrassegnato da un numero (14), ma privo di riscontro in legenda.

Tra i monumenti privi di identificazione (17-19, 26) sono riconoscibili la Basilica di Leonida (18) e il Ginnasio di Adriano nel Cinosarge[92] (19). Quest'ultimo, rapidamente ricordato da Pausania (I, 18, 9) senza precise indicazioni topografiche, fu identificato solo alla fine dell'Ottocento, a seguito delle indagini di scavo della *British School of Archaeology*.

L'edificio indicato nella planimetria come *Temple de Céres* va identificato nel tempio oggi noto come Tempio Ionico sull'Ilisso, la cui dedica è ancora dibattuta[93]. Pausania, infatti, menzionava piuttosto genericamente un tempio ad Artemide Agrotèra[94] sulla riva sinistra dell'Ilisso (I, 19, 6), nel distretto chiamato, appunto, Agre[95]. Altre fonti davano in quest'area un tempio a Demetra, il *Metróon in Agrae*[96]: a queste ultime fanno riferimento sia Ittar, sia Stuart e Revett che documentarono graficamente l'edificio[97].

[89] Adattato da Adriano per giochi gladiatori, esso subì dei rimaneggiamenti in età tardoantica, con la costruzione di un alto muro podiale. Forse ancora alla generosità di Erode Attico si deve il ponte sull'Ilisso rappresentato da Ittar, preservatosi fino al 1778, poi ricostruito e definitivamente demolito nel 1960, quando il letto dell'Ilisso fu interrato (TRAVLOS 1971, p. 498). Sul monumento, vedi anche: GASPARRI 1974-1975; WELCH 1998, pp. 133-138; PAPANIKOLAOU KRISTENSEN 2003.

[90] WELCH 1998, pp. 136 e 138-145; *contra* TOBIN 1993, p. 89.

[91] Phil., *Vitae Sophistarum*, II, 1, 5.

[92] TRAVLOS 1970; TRAVLOS 1971, p. 340; BILLOT 1992; da ultimo, con una puntualissima analisi delle fonti antiche sul Cinosarge, PRIVITERA 2002.

[93] PICÓN 1978; SACCONI 1991, p. 59 e 82, n. 85; EICKSTEDT 1994. Sulla datazione: MILES 1980; CHILDS 1985; BESCHI 2002c; PAUTASSO 2002 (entrambi questi ultimi, con bibliografia).

[94] L'elevato è noto dai rilievi di Stuart e Revett (1762, tavv. I-III). Datato al 448 a.C., il tempio fu trasformato in chiesa cristiana nel V sec. d.C. e completamente distrutto nel 1778 per il reimpiego del materiale nelle nuove fortificazioni di Atene. Nel corso di un'indagine di scavo del 1897, ne furono rinvenute le fondazioni e parte della decorazione del fregio (TRAVLOS 1971, p. 112). Un saggio recente ha confermato la posizione dell'edificio e le osservazioni avanzate da Travlos nel corso dello scavo da lui compiuto nel 1965 nel tratto nord della vecchia *Odos Ardettou* (in *AR* 50, 1999-2000, pp. 13-14).

[95] Recentemente Pautasso (2002, pp. 819-820), oltre a contestare la tradizionale identificazione del Tempio Ionico sull'Ilisso nel Tempio di Artemide Agrotèra, ha proposto di estendere i limiti del sobborgo di Agre rispetto alla lettura di Travlos (1970, pp. 6-13). Secondo la studiosa esso deve considerarsi definito ad Ovest dal Cinosarge e ad Est, probabilmente, dallo stadio panatenaico, rientrando, così, nel demo di *Agryle*.

[96] Secondo alcuni studiosi (ROBERTSON 1992, p. 25 e sgg.), il tempio a Demetra e il *Metróon* sarebbero da distinguere.

[97] STUART-REVETT 1762, tavv. I-III. Essi, infatti, come si evince dalla planimetria di Atene nelle *Antiquities*, identificarono il Tempio di Artemide Agrotèra in un'altra fabbrica, situata ad Est

L'Agorà di periodo greco appare del tutto sconosciuta ad Ittar, nonostante la sua notevole estensione in Antico. Gli studi più recenti hanno spostato sul versante orientale dell'Acropoli il più antico nucleo dell'agorà, la cd. Agorà di Teseo o di Cecrope (IX sec. a.C.) (fig. 14), tradizionalmente posto alle pendici nord-occidentali della rocca[98]. Per l'età arcaica (seconda metà del VI sec. a.C.), tuttavia, rimane ancora ferma la collocazione dell'agorà nella zona pianeggiante ad Est del *Kolonos Agoraios* e la sua progressiva espansione fino all'Eridano[99]. Tale ampio spazio pubblico era, com'è noto, simbolicamente e topograficamente connesso alle feste poliadi attraverso la via Panatenaica, che, partendo dalla porta del *Dipylon*, lo attraversava per un lungo tratto denominato *dromos* dalle fonti[100].

Di tutto ciò non rimaneva quasi nulla al momento del soggiorno ateniese di Ittar: uno spesso interro[101] aveva completamente oscurato i monumenti antichi, tanto che le stesse fondazioni delle case dell'XI e XII secolo sorte nell'area – ormai dall'età bizantina zona residenziale – non intaccarono i resti archeologici[102]. A tale assenza di riferimenti si aggiungeva il fatto che Pausania è notoriamente piuttosto oscuro circa l'ubicazione dell'Agorà Greca[103]; dalla porta del *Dipylon*, infatti, la fonte afferma di dirigersi verso il Ceramico (I, 2, 5; I, 3, 1)[104] e parla di «agorà» solo molto più avanti: una volta indirettamente, ricordando una statua di *Hermes Agoraios* presso la porta di Hippomachia e la *Stoa Poikile* (I,15,1); l'altra senza alcun riferimento topografico, per descrivere l'altare della Pietà (I, 17, 1)[105].

dello stadio. Le ipotesi avanzate dagli studiosi moderni sulla divinità venerata nel Tempietto sull'Ilisso sono assai varie, e anche nei grafici precedenti a quelli di Stuart e Revett (OMONT 1898, tavv. XL-XLIII; BOWIE-THIMME 1971, pp. 21-36), l'edificio è indicato o come Tempio a Cerere o come Tempio a Diana Agrotèra.

[98] GRECO-OSANNA 1999, 170.

[99] Così, per esempio, ROBERTSON 1998; GRECO-OSANNA 1999, pp. 170-171. Qualche studioso sostiene ancora la vecchia datazione di questa cd. Agorà del Ceramico all'età di Solone (VALDÉS 2004, con bibliografia). Altre ipotesi abbassano la cronologia all'età di Clistene (SHEAR JR. 1994) o, addirittura, ad un momento successivo al sacco persiano (FRANCIS-VICKERS 1988).

[100] TRAVLOS 1971, p. 2.

[101] Negli anni '30, al momento dell'inizio delle campagne di scavo, gli Americani trovarono interri fino a 12 m tra il piano di frequentazione della città moderna e quello della città antica.

[102] *The Athenian Agorà*, 33.

[103] Cf., per esempio, ROBERTSON 1998, P. 286; GRECO-OSANNA 1999, pp. 173-174.

[104] Il toponimo è pertinente ad un demo ateniese sede di attività di ceramisti e metallurghi occupante, dall'età del Ferro al VII secolo, l'area della futura agorà arcaica (PAPADOPOULOS 1996; MONACO 2000, pp. 17-54); per una sintesi: KNIGGE 1991. Con il termine Ceramico si designa anche l'antica necropoli di Atene attraversata dall'Eridano, la quale venne divisa in Ceramico «esterno» ed «interno» dalla costruzione delle mura temistoclee (TRAVLOS 1971, p. 300 e 318). La consuetudine toponomastica che aveva attribuito tale denominazione all'Agorà Greca è di periodo romano (BESCHI-MUSTI 1987, p. 267).

[105] Alcuni studiosi hanno sostenuto un'intepretazione letterale del testo, con la conseguente equazione Agorà = Ceramico (WYCHERLEY 1966); altri ritengono che l'«agorà» di Pausania fosse

Sulla base di queste considerazioni, non stupiscono i fraintendimenti relativi ad uno dei due soli complessi monumentali rappresentati da Ittar nell'area dell'Agorà Romana[106], indicato come *Gymnase de Ptolomee* [sic] sulla base di Pausania (I, 17, 2)[107] che menziona tale edificio dopo l'Agorà[108] e prima di spostarsi nella parte orientale della città attraverso – nell'ordine – il *Theseion*, l'*Anakeion*, l'*Aglaurion*, il *Prytaneion*, il *Serapeion*, il Santuario di Ilizia e, infine, l'*Olympieion*. Fino a non molto tempo fa, nessuno di questi monumenti era identificato con certezza, compreso lo *Ptolemaion*, la cui individuazione è stata a lungo dibattuta[109]. Già identificato nella cd. Piazza Sud, ai margini meridionali dell'Agorà del Ceramico, il complesso ginnasiale è oggi inteso nel cd. *Pantheon*, immediatamente ad Est dell'Agorà Romana[110].

L'unico dato topografico presente ad Ittar sullo *Ptolemaion* era, dunque, la prossimità rispetto all'Agorà Romana, indicata da Pausania. Così si spiega l'identificazione del monumento da parte dell'architetto nei resti archeologici che presentassero requisiti di compatibilità con la descrizione della fonte antica: perspicuità, monumentalità, e vicinanza all'Agorà. È, tuttavia, evidente che Ittar interpretò erroneamente come muri perimetrali del Ginnasio di Tolomeo i resti delle mura valeriane[111] impostatesi sulla Stoà di Attalo (fig. 15), forse tratto in inganno da una delle numerose iscrizioni o sculture provenienti dal Ginnasio di Tolomeo e reimpiegate nelle fortificazioni tardo-romane[112]. Due schizzi del British Museum attestano una ricognizione particolare compiuta da Ittar sul monumento, che comprese anche un piccolo saggio di scavo[113].

Nemmeno la decodificazione dell'Agorà Romana dovette riuscire agevole, sia a causa del già citato stato di sconvolgimento di tale area all'inizio dell'800, sia per il fatto che essa era stata pressoché ignorata da Pausania. Non è improbabile che Ittar confondesse l'Agorà Greca con quella Romana, laddove egli indicava genericamente come *Place d'Agorà* uno spazio aperto di cui non era in grado di

quella romana (MILLER 1995, p. 202, dopo VANDERPOOL 1974).

[106] L'altro è la già citata Biblioteca di Adriano.

[107] L'unica altra fonte antica a menzionare il Ginnasio è Apollodoro (fr. 59 Jacoby FGH II B 1036), che cita un filosofo giunto ad Atene nel 150 a.C., il quale ottenne la cittadinanza e aprì una scuola nel Ginnasio. L'indicazione è priva di interesse topografico.

[108] Che deve necessariamente intendersi come Agorà Romana e non come Agorà del Ceramico (cosi anche LIPPOLIS 1995, p. 51).

[109] Le linee generali del dibattito sono state riassunte in TORELLI 1995, pp. 9-12.

[110] LIPPOLIS 1995. La struttura presenta tre fasi edilizie, di cui la prima attribuibile ad età ellenistica e l'ultima tradizionalmente datata all'età adrianea, ma secondo alcuni collocabile nel I sec. d.C. (*ibidem*, p. 50).

[111] THOMPSON 1950, p. 321, fig. 1; TRAVLOS 1971, p. 27, fig. 37 e 233.

[112] Sul reimpiego, BALDINI LIPPOLIS 1995, p. 181.

[113] British Museum, *Elgin Papers*, vol. V, fol. 18.

precisare i limiti, né l'articolazione interna, né il rapporto topografico con la città[114]. Analoghe difficoltà nell'attribuzione dei pochi resti ancora visibili avevano incontrato, d'altra parte, gli altri viaggiatori e architetti del tempo. Si consideri, per esempio, il caso della Biblioteca di Adriano, che Pausania non inserisce nel suo itinerario ma menziona rapidamente tra le opere ateniesi di Adriano, prima di entrare nel recinto del grande Tempio di Zeus (I, 18, 6). Le vestigia superstiti della Biblioteca, già interpretate come *Olympieion* da Wheler, furono identificate, in via ipotetica, come *Stoà Poikìle* da Stuart e Revett e si trovano indicate con il termine generico di *Portique* nella planimetria di Ittar.

Questi, inoltre, identificò in un *Temple d'Auguste* l'ordine dorico timpanato a colonne nel lato occidentale dell'Agorà Romana, là dove Stuart e Revett vi avevano correttamente riconosciuto un *propylon* di accesso. Un attento esame dell'editto inciso su un piedritto del monumento aveva, infatti, consentito loro la soluzione di tale questione[115]. Gli Inglesi supplirono, cioè, sul piano metodologico al silenzio di Pausania, confrontando l'emergenza monumentale con la precettistica architettonica antica. Essi osservarono come il *propylon* non presentasse una cella *in antis* e come, inoltre, le colonne avessero un proporzionamento diverso dall'ordinamento templare dorico. Infine, sulla scorta di Vitruvio, «il quale assegna differenti proporzioni per le colonne adoperate nei tempj, e per quelle che si collocano negli edificj di carattere meno grave», Revett, nel quarto volume delle sue *Osservazioni e correzioni ai tre primi volumi delle Antichità di Atene*[116], concluse essere il monumento non un tempio né un portico, ma piuttosto un vestibolo.

Questo esempio introduce il tema della metodologia della ricerca adottata da Ittar per l'eleborazione della sua planimetria di Atene ed indica nel confronto con

[114] Tale rapporto, d'altra parte, è andato chiarendosi assai più recentemente e gradualmente, a partire dagli scavi sistematici dell'Agorà, condotti dalla Scuola Americana ad Atene dal 1931 ad oggi. Alcuni particolari della topografia dell'Agorà Romana sono un acquisizione di questi ultimi anni. È il caso, per esempio, del rapporto tra la piazza stessa e la contigua Biblioteca di Adriano. Nel 2000, nell'area tra i due complessi monumentali, l'attuale *Odos Adrianou,* è stata effettuata la demolizione di alcune costruzioni moderne che ha posto in luce la strada antica, ricalcata dal tracciato viario attuale (in *AR* 50, 1999-2000, p. 14) . Su questo tema e sull'unificazione delle aree archeologiche dell'Agorà e della Biblioteca: PAPAGEORGIOU BENETAS 2004; in *AR*, 51, 2004-2005, p. 3. Sugli accessi est ed ovest dell'Agorà Romana e sul loro rapporto con la via dei Tripodi: KORRÈS 2002.

[115] L'editto è di età adrianea. Per il testo completo dell'iscrizione e il problema dell'indicazione vedi STUART-REVETT 1762, pp. 7-9. Per altre ipotesi degli Inglesi sul *propylon* e i relativi riscontri archeologici HOFF 1996. «È pure da notarsi che havvi una specie di inconvenienza nel supporre che un editto riguardante la vendita degli olj fosse scolpito sovra la porta di un tempio. [...] Una più attenta disamina poi, potrebbe somministrare forti ragioni per credere che non solo l'edificio non era dedicato ad Augusto, ma ben anco esso non era un tempio» (STUART-REVETT 1762, cap. I, p. 10 (citato dalla prima ed. it. Milano 1832).

[116] *Ibidem*.

altri grafici contemporanei uno strumento efficace per trarre ulteriori spunti sull'approccio con le emergenze archeologiche antiche e la topografia della città da parte dell'architetto catanese.

Nello specifico della rappresentazione delle cinte murarie, per esempio, le informazioni fornite nella planimetria di Stuart e Revett[117] (fig. 8) sono alquanto più modeste che in quella di Ittar, il cui puntuale lavoro di ricostruzione, soprattutto relativo alle mura più esterne, fu così sottolineato da Ennio Quirino Visconti[118], autore di un catalogo di tutto il materiale appartenente alla collezione Elgin: *Les architectes [di Elgin] ont aussi levé et dressé un plan du terrain de l'Acropolis, dans lequel ils ont inséré non-seulement tous les monuments qui y existent, mais ils y ont encore ajoté ceux dont il était possible de retrouver les fondements. [...] Les artistes de Lord Elgin ont reconnue et suivi dans toute leur longueur les anciens murs de la cité d'Athènes, tels qu'ils existaient pendant la guerre du Péloponnese, ainsi que les longues murailles qui condusaient à Munychia et au Pyrée*[119].

Nelle *Antiquities*, ad essere restituiti, e per di più parzialmente, sono solo il *Rhizokastro* e le mura temistoclee. Il primo fu addirittura scambiato dagli Inglesi per un tratto delle mura pelasgiche[120] (*Pelasgikon*) il più antico circuito fortificato di Atene, costruito nella seconda metà del XIII sec. a.C.[121] e menzionato dalle fonti[122]. Esso non è rappresentato per tutto il suo percorso, come nella tavola di Ittar, ma "chiude" fittiziamente laddove gli autori non riuscirono più a rintracciare resti archeologici. Così è anche per le mura di periodo classico, le cui emergenze superstiti, in genere corrispondenti ai tratti prossimi alle porte urbiche, sono puntualmente annotate – evidentemente sulla base di ricognizioni autoptiche –, senza il ricorso alle integrazioni caratteristiche della planimetria di Ittar.

Il diverso esito delle due letture grafiche può essere, probabilmente spiegato

[117] Le tavole degli Inglesi dedicate all'assetto generale di Atene sono due vedute – una dai piedi del monte S. Giorgio (STUART-REVETT 1762, cap. I, tav. I), l'altra dal Pireo (STUART-REVETT 1788, cap. I, tav. I) – e una planimetria (STUART-REVETT 1794, tav. I).

[118] *Catalogue of the Elgin Marbles, Vases, Casts and Drawings, prepared from the Ms. of Mons. Visconti*, Appendix n. 11, in *Report*, p. 77). Già ordinatore del Museo papale Pio-Clementino, ed esule in Francia dopo la sua partecipazione alla Repubblica Giacobina romana del 1799, Visconti era divenuto amministratore del Museo di Antichità del Louvre.

[119] *Mémoires sur les Recherches du Comte Elgin en Grèce,* in *L'Ambígu ou Variétés Littéraires et politiques* CCCI, Paris 1811, pp. 268-269. Tale articolo è, probabilmente, un estratto tradotto in francese della pubblicazione di Ennio Quirino Visconti (1815^2, pp. 27-29), il cui testo è identico a quello – anonimo – del periodico francese.

[120] STUART-REVETT 1788, cap. I, p. 5.

[121] JUDEICH 1931^2, pp. 113-124; TRAVLOS 1971, p. 52; sul rapporto di tale circuito con l'Acropoli: WRIGHT 1994. Per una sintesi sulle evidenze di periodo miceneo ad Atene: PANTELIDOU 1975; con speciale riguardo alla ceramica: MOUNTJOY 1995 (abbassa la datazione del *Pelasgikon* alla fine del XIII sec.)

[122] Paus., I, 28, 3.

con le già citate indagini di scavo estensive effetuate dall'*équipe* di Elgin, al fine di rintracciare resti di fondazioni di edifici antichi e fortificazioni[123]. A questi episodi va certamente ricondotto l'interessante caso dell'indagine compiuta da Ittar presso le fondazioni del Partenone, riportata nelle tavole delle *Recueil*[124] e testimoniata da William Wilkins e William Kinnard.

D'altra parte, tra le *Istruzioni* di Elgin per l'*équipe*, l'indagine di scavo è esplicitamente indicata tra le attività desiderate dal committente, e assai significativamente mirata non, come da tradizione, al recupero di statue o oggetti, ma «in ricercare i piani nascosti in parte della terra, e che promettono d'essere le rovine di qualche Edificio publico [sic] dei buoni tempi»[125].

Il confronto con la precedente documentazione grafica, spesso inattendibile, può attestare le difficoltà oggettive di individuazione e lettura di emergenze stratificate nel tempo, lacunose e complesse. La planimetria dell'Acropoli di Le Roy[126], per esempio, riporta una ricostruzione del tutto arbitraria del *Rhizokastro*, come già presso Stuart e Revett.

Tali considerazioni possono essere estese, a maggior ragione, alle più antiche tavole topografiche relative ad Atene. Così, per esempio, nel caso dei *Travels* di Richard Chandler[127], che aveva percorso i medesimi itinerari greci di Stuart e Revett[128], redigendo cento anni prima della ricognizione di Ittar[129] una

[123] Così William Wilkins (1816, p. VI): *During the period of the author's residence at Athens, the artists in Lord Elgin's employ were making excavations within, and around the slopes of the Acropolis*. Anche Wilkins aveva allegato alla sua opera una planimetria di Atene (*The Plan of Athens to face the title page*) la cui ispirazione agli studi di Stuart e Revett è molto evidente; sulle cinte murarie le conclusioni e le imprecisioni sono le medesime. L'autore stesso, infatti, premette nelle *Avvertenze* (v) che le notazioni topografiche e architettoniche erano state realizzate nel 1802 e intese come supplemento al notevole lavoro di Stuart sulle antichità ateniesi. Lo scritto avrebbe dovuto confluire nel diario del viaggio di Walpole (1820) compiuto circa un cinquantennio prima della pubblicazione, ma essendo risultato troppo voluminoso, si decise di stamparlo a sé. Sulla testimonianza di Kinnard riguardo i saggi di scavo del gruppo di Elgin: W. KINNARD, *Antiquities of Athens and Delos*, in COCKERELL 1830, p. 21.

[124] Tavv. 19, 21-22.

[125] *Istruzioni per i Signori Artisti andando in Atene*, *EP* Hunt, fol. 246.

[126] LE ROY 1758, tav. III.

[127] CHANDLER 1817[3].

[128] Sull'argomento vedi: ALUISETTI 1832, pp. V-XV.

[129] CHANDLER 1817[3], vol. II, p. 28. La didascalia rivela trattarsi di una planimetria reimpiegata, realizzata nel 1707 e riadattata per gli scopi del lavoro presente: *A plan of Athens, taken from Atene Antica, on account of that city when under the Venetians, published in 1707 by Fanelli, improved and adapted to this work* (didascalia e legenda nell'appendice *Elenco delle tavole*, s.p.). «Le indicazioni del Fanelli sono importanti perché egli rispecchia la situazione delle conoscenze correnti in Europa, dopo le descrizioni di Spon e Wheler, più adatte a stimolare ulteriori sopralluoghi che a soddisfare interessamenti effettivi» (PAVAN 1983, p. 196).

planimetria della città alquanto discutibile[130]. Risalendo ancora indietro a Jacob Spon e Georg Wheler[131], è ancor meno probabile rintracciare precedenti significativi per lo studio di Ittar[132]. Altri autori, poi, non tentarono neppure l'onerosa ricerca: Edward Dodwell[133], per esempio, ad Atene negli stessi anni di Ittar, non allegò alcuna planimetria al suo *Topographical Tour*, limitandosi a qualche cenno sulla fortificazione settecentesca[134].

Bisognerà, cioè, attendere le elaborazioni successive al soggiorno di Ittar ad Atene, o meglio, ormai, la Guerra d'Indipendenza (1821-1830) e la liberazione della città dai Turchi, per ricerche topografiche di maggior rilievo e attendibilità, come, la *Topography of Athens* di Leake[135], membro della Società dei Dilettanti e ministro britannico in Albania, o la planimetria della città di Cramer[136], che vede rappresentati per la prima volta tutti i circuiti raffigurati dall'architetto catanese. Va, però, certamente sottolineato il fatto che le esplorazioni dell'*équipe* di Elgin, non solo ad Atene, furono, in certi casi, le prime ad essere compiute e alla base di alcune di queste più tarde pubblicazioni topografiche. Così, per esempio, per l'anfiteatro di Dodona in Epiro, che Byron, in Grecia nel 1810, crede essere sconosciuto ai viaggiatori ed essere stato scoperto da Leake «il quale per primo vi condusse delle ricerche insieme a Lusieri, l'agente di Lord Elgin»[137].

La ricognizione autoptica, dunque, rappresenta un passaggio fondamentale della metodologia della ricerca topografica di Ittar. Ad essa va coniugato lo spoglio delle fonti antiche, la dipendenza dalle quali era in certa misura inevitabile, considerata la oggettiva difficoltà di lettura dei resti, fagocitati dall'intensa urbanizzazione moderna o non visibili perché non ancora posti il luce da indagini di scavo. Il risultato è quello di un notevole, spesso tormentato, sforzo interpretativo, dagli esiti non sempre attendibili, come dimostra il caso già citato del cd. Ginnasio di Tolomeo.

Le fonti di riferimento di Ittar per la topografia della città possono identificarsi, in primo luogo, in Pausania, Erodoto e forse anche in Strabone, che

[130] Egli, infatti, confonde e aggancia reciprocamente nell'andamento le mura dei diversi periodi: il tratto settentrionale di quelle medievali diviene il meridionale di un'altra cinta immaginaria che ad occidente viene fatta coincidere con quella temistoclea e a oriente con quella settecentesca.

[131] SPON-WHELER 1678.

[132] La planimetria appare imparentata con il genere dell'*itinerarium*: il rapporto spaziale e topografico fra i monumenti, rappresentati prospetticamente anziché secondo una visione zenitale, acquisisce connotazioni, per così dire, simboliche. Il grande risalto dato, inoltre, alla rete viaria di accesso alla città, ne denuncia il carattere di carta concepita come supporto grafico ad un testo-guida per il viaggiatore secentesco, privo di pretese e finalità scientifiche.

[133] DODWELL 1819.

[134] *Ibidem*, pp. 306-307 e 381-383.

[135] LEAKE 1821.

[136] CRAMER 1828, I, p. 1.

[137] SPIRITO 2003, p. 97.

poté, per esempio, avergli suggerito la collocazione della porta di *Diocharis* vicino al Liceo (Strab. IX, 397), uno dei ginnasi arcaici extraurbani, situato ad Est dell'abitato[138]. La scorretta ubicazione della porta di Diomeia potrebbe, invece, precisare i limiti della conoscenza di tali fonti da parte dell'architetto, dal momento che sia Diogene Laerzio (VI, 13), sia Plutarco (*Tem.*, 1) avevano menzionano tale accesso con sufficiente precisione, in connessione, cioè, non solo con il Ginnasio del Cinosarge, ma all'interno del demo di Diomeia, vicino all'Ilisso.

L'importanza del ricorso alle fonti per l'elaborazione della planimetria emerge ancor meglio nel caso delle aree archeologicamente allora meno leggibili, come, per esempio, le *agorai*. Si è già osservato come il silenzio di Pausania sull'Agorà Greca abbia costituito il venir meno di un fondamentale strumento operativo per Ittar, il quale aveva utilizzato la narrazione del periegeta anche in assenza di resti archeologici visibili, ai fini della ricostruzione della città antica. Così, per esempio, nel caso del tentativo di localizzazione del Pritaneo, collocato nel grafico con notevole verosimiglianza a Nord-Est dell'Acropoli[139]: Pausania, infatti, ne aveva fissato l'ubicazione citando l'edificio una volta immediatamente dopo il recinto di Teseo, a sua volta situato vicino al Santuario della ninfa *Aglauros* (I, 18, 1-3); l'altra, collocandolo all'inizio della via dei Tripodi (I, 20, 1).

Entrambi i riferimenti erano per Ittar riconducibili ad emergenze note. Per quanto riguarda la via dei Tripodi (fig. 16), il fatto che la sua ubicazione fosse conosciuta è dimostrato, se non altro, dalla già citata rappresentazione di Stuart e Revett, il cui lavoro era certamente presente all'architetto catanese[140]. Costituisce, invece, un'anticipazione senza dubbio sorprendente la corretta collocazione, da parte di quest'ultimo, del Santuario di Aglauro, esplicitamente indicato nella planimetria dell'Acropoli (tav. 4) come *Endroit par la quel escalier crent les Perses*, con evidente riferimento alla testimonianza di Erodoto (8, 52-53). Soltanto l'ormai noto ritrovamento epigrafico degli anni ’80[141] ha consentito di spostare sul versante orientale dell'Acropoli la tradizionale collocazione del Santuario, prima identificato ai piedi della balza nord, all'incirca in corrispondenza dell'angolo sud-orientale dell'Eretteo.

In conclusione, se da un canto uno spirito comune a quello delle altre

[138] Pausania (I, 19, 3), invece, cita il Liceo immediatamente dopo il Cinosarge, senza reale connessione topografica. LYGOURI TOLIA 1996; LYGOURI TOLIA 2002.

[139] Le ipotesi dell'ultimo ventennio si sono concentrate su una ubicazione un po' più meridionale rispetto a quella di Ittar (RODHES 1981, pp. 103-104; ROBERTSON 1986, p. 160; SHEAR JR. 1994, pp. 227-228; ROBERTSON 1998, pp. 298-299). Da ultimo, con riesame complessivo del problema e dei resti archeologici, Schmalz ha proposto una identificazione ancora più a Sud-Est, nella struttura colonnata rinvenuta nella Piazza *H. Aikaterine*, vicino alla via dei Tripodi, tra il Monumento di Lisicrate e la Porta di Adriano (SCHMALZ 2006).

[140] SMITH 1916, p. 235.

[141] DONTAS 1983. Sul Santuario, vedi anche: OIKONOMIDES 1990.

rappresentazioni contemporanee di Atene antica appare sotteso alla planimetria di Sebastiano Ittar, dall'altro emergono impostazioni originali sul piano dei moventi ideologici e della metodologia d'indagine.

La pratica dell'espunzione delle architetture medievali e moderne, per esempio, costituisce uno dei *leit motiv* della cartografia di Atene fino all'inizio dell'800, sebbene il grafico di Ittar se ne distacchi in parte e non sia privo di citazioni post-classiche.

Altrettanto, il confronto tra la nostra planimetria e quella delle *Antiquities* evidenzia procedimenti metodologici condivisi di collazione delle fonti antiche e delle testimonianze materiali; rispetto ad essi, tuttavia, si segnala nell'elaborato di Ittar un impegno di ricognizione assai più cospicuo del consueto, con evidenti ricadute sulla quantità e attendibilità dei dati presenti.

D’altra parte, come già anticipato, il decennio impiegato a Malta per la redazione della grande carta del porto e dei circuiti difensivi aveva costituito per l’architetto un fondamentale processo di formazione oltre che di sensibilizzazione verso tematiche poi riprese in questa planimetria di Atene. Dal punto di vista tecnico, in particolare, in quell’occasione, egli mise a punto una metodologia per le elaborazioni cartografiche, che certamente faceva ampio uso del moderno rilevamento geodetico-topografico basato sulla triangolazione[142].

Va osservato, infine, l'atteggiamento interpretativo delle architetture antiche da parte dell'architetto catanese, più esplicito nelle successive tavole relative ai singoli monumenti, ma già percepibile nella planimetria generale, la quale costituisce, dunque, quasi un manifesto programmatico dell'intera *Recueil*[143], informata a princìpi che configurano il “ridisegno” dei monumenti archeologici come vera e propria forma di progetto neoclassico[144].

Tav. 4

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 49.8x32.5; cornice a tripla linea singola e bordo rientrato.

Tecnica: disegno a matita e china con velature ad acquerello.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Planimetria.

Didascalia: assente.

Scala grafica: entro riquadro, in basso al centro. Due segmenti sovrapposti, di spessore diverso. Quello superiore, lungo mm 186, privo di suddivisioni; quello inferiore, lungo mm 123 con 7 suddivisioni principali.

Orientamento: assente.

[142] DATO 2000, p. 155.
[143] BUSCEMI 2003.
[144] DE FUSCO 1980, p. 9.

Legenda: entro riquadro, in basso nell’angolo destro

A. *Quelque Vestige des murs de la Ville de Thesée*
B. *Grotte de Pan*
C. *Partie de la muraille construit* [?] *des colonnes*
D. *Endroit par la quel escalier crent les Perses*
E. *Grotte de Bacchus*
F. *Vestige de l'entablament qui couronnait la muraille*
G. *Monument de Thrasyllus et grotte des trépieds*
H. [?] *portant des trepieds*
I. *Gnommon*
L. *Entaille a* [?] *dans la Roche*
M. Mancante
N. *Lanterne de Démosthène*
S. *Temple de la victoire sans ailes*
T. *Entrée du chemin souterain*

Planimetria dell’Acropoli con la cinta medievale e i due teatri delle pendici della rocca.

La tavola costituisce un dettaglio della planimetria generale precedente. Priva di corrispettivi tra i disegni londinesi dello stesso Ittar, essa rispecchia l’approccio proprio di tutta la *Recueil*, sulla falsariga della restituzione e dell’invenzione “progettuale” dei monumenti antichi.

Alcune discrasie rispetto alla tavola precedente sono forse da imputarsi a tempi diversi di redazione dei due grafici e potrebbero, anzi, indicare nella tav. 3 quella seriore, più rispondente allo stato effettivo delle emergenze archeologiche. Così, per esempio, il circuito murario medievale contrassegnato dalla lettera A, indicato in legenda come *Ville de Thesée*, piuttosto che come *Ville de Cecrops*; oppure, la Stoà di Eumene, che sembra proseguire ben oltre l'Odeo di Erode Attico, certamente per ragioni di “simmetria” e specularmente rispetto al suo asse.

Un leggero tratto a matita, visibile anche nella tav. 3, pare ipotizzare che il tracciato del *Rhizokastro* potesse aver interferito con il Teatro di Dioniso e facesse da sponda alla via dei Tripodi.

Del versante nord dell'Acropoli, ricco di santuari in grotta, anche antichissimi, Ittar pone in evidenza soltanto quello interessato dalla aneddotica legata alle vicende della Guerra del Peloponneso, che egli trasse direttamente da Pausania (I, 18, 2), il quale, a sua volta, riprendeva Erodoto (VIII, 53). Si tratta del supposto punto (D, in legenda) attraverso il quale i Persiani avevano dato la scalata all'Acropoli, e che corrispondeva ad un passaggio segreto nel Santuario di Aglauro, direttamente collegato alla casa delle Arrefore[145]. La posizione di tale accesso ipotizzata da Ittar è indirettamente confortata dal notissimo rinvenimento epigrafico degli anni Ottanta[146], che pone il Santuario di Aglauro, appunto, alle

[145] BESCHI-MUSTI 1987^{2}, p. 323.
[146] DONTAS 1983, pp. 48- 63. Sul santuario, vedi anche: OIKONOMIDES 1990, pp. 11-17.

pendici orientali dell'Acropoli, anziché più ad Ovest, tra il versante settentrionale e quello orientale.

Per quanto riguarda la spianata sommitale dell'Acropoli stessa, è da osservare innanzitutto l'azzeramento dello stato di fatto ed il massiccio intervento "progettuale" di semplificazione da parte dell'architetto, unitamente alla ricostruzione dei monumenti classici – paradigma architettonico *par exellence* – secondo il loro supposto assetto originario.

Il Partenone, in particolare, appare privo delle manipolazioni subite già in antico, nonché delle superfetazioni moderne. L'edificio era stato, infatti, convertito in chiesa fin dal VI secolo d.C; il pronao era stato chiuso e occupato da un'abside, mentre l'ingresso era stato spostato ad Occidente[147]. Con l'entrata dei Turchi ad Atene, il Tempio fu trasformato in moschea, gli intercolumni vennero tompagnati e un alto minareto, ritratto in tutte le successive vedute dell'Acropoli, fu elevato nell'angolo sud-ovest[148]. Nel 1687 il già citato cannoneggiamento da parte dei Veneziani[149] sventrò l'edificio, interessando anche la fronte orientale[150]. La nuova, piccola moschea costruita all'interno della cella, stavolta destinata esclusivamente all'uso da parte dei soldati residenti sull'Acropoli, fu smantellata soltanto nel 1842 (tav. IV)[151].

Nella planimetria di Ittar, il Partenone è fiancheggiato ad Est da un immaginario enorme podio ad ali, avente lo scopo di ritrovare un piano regolare di agibilità, al quale si relaziona il Monoptero circolare di Roma e Augusto. L'edificio classico, inoltre, è rappresentato con l'ingresso ad Ovest anziché ad Est, coerentemente con le tavole seguenti della raccolta ad esso dedicate (tavv. 17-22), e come sottolineato dalla posizione del grande basamento circolare per la statua di culto, addossato al muro orientale della cella.

Lungo il perimetro sommitale dell'Acropoli sono riportate alcune delle aree abitative destinate alle guarnigioni militari turche, secondo una distribuzione regolarizzata che risparmia lo spazio centrale, in realtà, anch'esso interessato dal fitto quanto caotico abitato ottomano.

In questa semplificazione topografica è inserito anche il complesso dei Propilei – le cui ali, in particolare, risultano più opportunamente caratterizzate nella precedente planimetria (tav. 3) e nella tav. 5 – con la monumentale gradonata estesa a tutta la fronte, il peculiare orientamento del Tempietto di Athena Nike e l'inizio di un lungo camminamento indicato come *Shemen* [sic] *Souterrain*, che

[147] KORRÈS 1994a, p. 147, fig. 13. Fino al Medioevo, il Partenone conobbe un periodo particolarmente buio; vennero perfino scavate tombe nella peristasi e lo stesso Nereo degli Acciaiuoli vi venne sepolto alla sua morte, nel 1394.

[148] KORRÈS 1994a, p. 151, fig. 17, p. 153, fig. 19.

[149] HADJIASLANI 1987.

[150] KORRÈS 1994a, p. 155, fig. 21.

[151] TRAVLOS 1960, p. 205, fig. 138.

dall'ala sud dei Propilei stessi avrebbe condotto all'Eretteo.

Tav. 5

Foglio cm 52x 36; campo disegnato: cm 36.5x29.2; cornice con linea singola a matita.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita, china e velature ad acquerello.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Pianta; sezioni di dettagli, a scala diversa dalla pianta, simmetricamente disposte entro vignette ai margini superiori del grafico.

Scala grafica: riquadri vuoti, predisposti in basso sotto la pianta e in alto sotto i dettagli.

Orientamento: assente.

Didascalia: assente.

Legenda: assente.

Pianta generale dei Propilei; due dettagli: a sinistra, sezione trasversale della crepidine del versante occidentale; a destra, sezione trasversale (AB in pianta) lungo il fianco occidentale dell'ala sud.

La pianta è caratterizzata da sottolineature grafiche che tendono ad esaltare le ragioni della regolarità e della simmetria dell'impianto: così la scacchiera delle lastre di pavimentazione e il ribaltamento dell'ala nord[152] nel versante meridionale. Tale restituzione progettuale, già ipotizzata da Le Roy[153], non poteva, com'è noto, trovare alcun riscontro, a causa della presenza del muro miceneo, risparmio delle massicce strutture già parzialmente intercettate e sfruttate dai Propilei arcaici[154] (fig. 17). È possibile che Ittar, come indica la diversa campitura dei muri, ritenesse il progetto originale dei Propilei incompiuto e diversamente completato, come peraltro facilmente deducibile dal provvisorio stato di finitura del paramento esterno della fabbrica[155]. Va, tuttavia, sottolineata nella veduta prospettica esterna

[152] Sulla funzione delle ali: P. HELLSTRÖM, *The planned Function of the Mnesiklean Propylaia*, in *OpAth* 17, 1988, pp. 107-120.

[153] LE ROY 1758, tav. XII.

[154] WRIGHT 1994.

[155] Fin dalla comparsa di un articolo di W. Dörpfeld nel 1885 (*Die Propyläen der Akropolis von Athen, I. Das ursprüngliche Project des Mnesikles*, in *AM* 10, 1885, pp. 38-56), fu accreditata la tesi di un progetto originario mai realizzato che prevedeva, per lo sviluppo dell'ala sud dei Propilei, la demolizione di parte del muro miceneo e il trasferimento dell'altare di Athena Nike; progetto che Mnesicle non poté realizzare a causa dell'opposizione della potente casta dei sacerdoti della dea; su questa teoria vedi anche HOEPFNER 1997a, pp. 160-177. Una diversa ipotesi considera, invece, l'edificio attuale corrispondente al progetto originario (TIBERI 1964; TRAVLOS 1971, pp. 482-493; B. WESEMBERG, *Die propyläen der Akropolis in Athen*, in *Kunst in Haupterwerken: von der Akropolis zu*

del fianco meridionale (tav. 7) la registrazione del muro miceneo, del quale, appunto, si tace in pianta.

In quest'ultima, si osservano altre manipolazioni coerenti con la logica della rappresentazione, come la grande terrazza antistante la fronte colonnata dei Propilei, a sua volta preceduta da una monumentale gradinata. Tale soluzione possiede una spiccata configurazione progettuale-ricostruttiva, involontariamente assai vicina alla sistemazione di età claudia che aveva rimpiazzato la tortuosa rampa tagliata nella roccia in uso nel periodo classico (fig. 18), entrambe non più percepibili all'epoca del soggiorno di Ittar ad Atene[156]. Un altro "ipercorrettismo" da parte dell'architetto catanese riguarda le aperture della Pinacoteca, restituite qui in asse con le colonne antistanti, ma, in realtà, disassate verso Est[157].

Uno degli elementi di maggiore interesse della tavola è costituito dall'orientamento del Tempio di Athena Nike, ruotato di 90° verso Nord rispetto all'assetto originario e, dunque, affacciato sulla scala d'accesso ai Propilei, così come appare anche negli altri disegni della *Recueil* (tavv. 2-3, 8-10, 16). La spiegazione più immediata di tale impropria restituzione potrebbe essere quella delle oggettive difficoltà di lettura dei resti archeologici. Parzialmente adibito a deposito delle poveri già dal XVI secolo, infatti, nell'imminenza dell'attacco veneziano (1686), il Tempio di Athena Nike era stato completamente smontato e le sue membrature reimpiegate per la costruzione di una postazione per cannoni; questa rafforzava una linea di difesa già costruita dai Franchi tra la terrazza del Tempietto stesso e il monumento di Agrippa[158]. Soltanto nel 1839, cioè molto dopo il soggiorno di Ittar ad Atene, le membrature vennero identificate e recuperate, e il piccolo edificio ionico ricostruito[159] (fig. 19). Gli stessi Stuart e Revett, nel realizzare la loro planimetria dell'Acropoli (1753), avevano preferito apporre un semplice asterisco nell'area del monumento, con l'indicazione «Tempietto jonico in oggi totalmente distrutto»[160].

Hittorff ricorda le difficoltà di identificazione di queste emergenze

Goya, UR, in *Schriftenreihe der Universität Regensburg* 15, 1988, pp. 9-57; DE WAELE 1990, p. 41).

[156] Cfr. *supra* cap. IV, n. 44.

[157] L'originale asimmetria fu spiegata all'inizio del Novecento, come accorgimento in funzione dei problemi di percezione prospettica di chi, trovandosi nell'ultimo gomito della rampa d'accesso ai Propilei e approssimandosi all'ingresso poteva vedere, grazie a questo accorgimento, gli accessi alle ali sud e nord inquadrati dalle colonne. Oggi questa teoria è stata rigettata e l'asimmetria delle aperture ricondotta sia ad aggiustamenti in fase progettuale, sia ad un conflitto tra il piede dorico usato per il progetto e il piede attico seguito, invece, per il dimensionamento del materiale costruttivo (W.B. DINSMOOR JR., *The Asimmetry of the Pinakotheke – For the last Time?*, in *Studies in Athenian Architecture, Sculpture and Topography presented to Homer A. Thompson*, in *Hesperia* suppl. XX, 1982, pp. 18-33; DE WAELE 1990, pp. 63-64).

[158] HADJIASLANI 1987 p. 180; MARK 1993, p. 7, fig. 1.

[159] TRAVLOS 1981, p. 395; BESCHI 1982, p. 216.

[160] STUART-REVETT 1788, p. 4.

archeologiche e le relative dispute, indirizzando, ancora una volta, apprezzamenti ad Ittar per la corretta attribuzione e per la restituzione dell'edificio:

[...] *Ces dessins, dus au talent de M.S. Itar* [sic], *architecte de Catane*, [*offre*] [...] *une réunion de fragment presque suffisants pour la restauration entière du temple ionique qui s'élevait à droite, en avant des propylées. Ce temple est le même qui est désigné dans le second volume de Stuart, comme dédié à Aglaure. Spon et Wheler, et, après eux, le colonel Leake, dans sa Topographie d'Athènes (Lond. 1821), M.W.N. Kinnard, dans le Supplément aux Antiquités d'Athènes (Londres, 1830) et d'autres voyageurs, ainsi que M. Itar* [sic], *y voient, avec plus de raison, le temple de la Victoire aptère, dont parle Pausanias*[161].

Stanti queste incertezze relative alla restituzione del Tempietto, gli elaborati grafici di Ittar mostrano una duplice soluzione del problema. Nella pianta della serie londinese, infatti, non soltanto l'orientamento del *naiskos* di Athena Nike[162] è corretto, ma le scelte rappresentative nel loro complesso appaiono del tutto differenti. L'intenzione grafica, cioè, non sembra quella della rielaborazione architettonica, bensì quella del rilievo archeologico, come dimostra la registrazione dell'atrofico sviluppo dell'ala sud dei Propilei[163], che attesta un approccio più limpido con il reale assetto del monumento.

È dunque evidente come le caratteristiche del disegno nella serie catanese riflettano approcci e metodologie di rappresentazione dell'Antico diffusi tra Sette e Ottocento in quell'ambiente francese al quale la *Recueil* era destinata; in tale contesto, l'intenzionale rotazione del Tempio di Athena Nike costituisce forse l'episodio più emblematico della adesione di Ittar ai princìpi dell'invenzione, della regolarizzazione e della simmetria.

D'altra parte, seppure il parziale interro dell'area (tav. 6) e le cospicue manipolazioni edilizie del periodo turco dovettero ostacolare le indagini di Ittar[164],

[161] HITTORFF 1832, cap. II, p. 9, n. 3.

[162] British Museum, *Elgin Papers*, vol. I, inv. 9624, tav. 42: «Icnografia dei Propilei».

[163] Nel cui angolo sud-occidentale, tuttavia, viene aperto un accesso inesistente.

[164] I Propilei erano stati profondamente rimaneggiati fin dal periodo della Francocrazia (1204-1311) e tali rimasero fino alla spedizione di Ittar ed oltre. Sull'ala sud era stata edificata, quale residenza dei comandanti, la cd. Torre Franca, demolita solo nel 1875 (TRAVLOS 1972, s.p.). Tale funzione "abitativa" del monumento continuò anche nelle scelte del primo Duca d'Atene, il fiorentino Nereo degli Acciaiuoli (1387-1391). Egli costruì, stavolta sull'ala settentrionale, un secondo piano, vi aprì porte e finestre, vi aggiunse una scala e lo trasformò in un castello fortificato. L'ala meridionale, al contrario, fu in parte demolita (BEULÉ 1862, p. 29; T. TANOULAS, *The Propylaia of the Acropolis at Athens since the seventeenth Century. Their Decay and Restoration*, in *JdI* 102, 1987, p. 416; TRAVLOS 1960, p. 163 sgg.). Il grande vestibolo centrale fu in seguito manipolato dai Turchi e comunque destinato a residenza del comandante della guarnigione ottomana di stanza sull'Acropoli. L'accesso più agevole alla Rocca, quello, appunto, attraverso gli stessi Propilei, venne munito in modo eccezionale: tre muri paralleli, dotati di aperture per le bocche da fuoco, vi vennero costruiti a breve distanza gli uni dagli altri, creando un tortuoso sentiero spiraliforme che rendeva impossibile

l'indubbia tendenza del grafico ad eliminare o correggere gli elementi "perturbanti" ancora leggibili rende evidente la subordinazione degli indizi archeologici alla rielaborazione progettuale.

Altrettanto coerente con questa impostazione è la resa dei due dettagli di sezione. Quella in alto a sinistra, ipotizza una continuità della crepidine della fronte dorica lungo l'asse del passaggio. Considerato il più volte citato interro, è probabile che Ittar avesse effettuato un piccolo saggio di scavo per potere osservare la struttura dello stilobate e dei gradini, come rivela, peraltro, la puntuale registrazione della superficie ribassata del piano di posa della colonna.

In alto, sul lato destro del foglio, vi è una sezione trasversale dell'ala meridionale indicata in pianta dalla traccia A---B.

Tav. 6

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 26x18.2; cornice a linea singola.
Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.
Rappresentazione: veduta prospettica.
Didascalia: assente.

Scorcio da Sud-Ovest del versante occidentale dei Propilei, nella versione munita e merlata dell'epoca del soggiorno di Ittar ad Atene (fig. 20).

In primo piano, il bastione di Athena Nike, con l'accesso – schermato da una grata – alla piccola area di rispetto che il paramento in opera quadrata di età classica aveva risparmiato per la percepibilità di una nicchia del sottostante bastione miceneo (fig. 21)[165]. Non è improbabile che Ittar lo avesse ritenuto l'ingresso a quel *chemin souterrain* già indicato nelle tavole precedenti e conducente all'Eretteo (tavv. 3-5, 36).

Di fronte al bastione di Athena Nike, quello moderno eretto dai Turchi per le batterie; quindi, procedendo verso il fondo del campo, la fronte dorica dei Propilei, con gli intercolumni tampognati, così come la Pinacoteca sullo sfondo.

La tavola, come le altre vedute prospettiche della *Recueil*, non trova corrispettivi tra i disegni londinesi. Essa, con l'introduzione di personaggi dal caratteristico abbigliamento, appare richiamare, piuttosto, le rappresentazioni di

entrare senza essere intercettati da sentinelle e batterie (TRAVLOS 1960, p. 204). Se non è noto il periodo in cui venne edificato il peribolo esterno, il cd. muro della *Hypapantès* («della purificazione»), tuttavia esso esisteva certamente già alla metà del XVIII secolo come le rappresentazioni dei viaggiatori dimostrano (*ibidem*, p. 194).

[165] Esso fu scoperto da Balanos nel 1935. Tracce di un santuario precedente al tempio classico e impostato su tale bastione erano state poste in luce da Welter nel 1937 (SHEAR 1999, p. 86, n. 3, con bibliografia). Sulla nicchia: IAKOVIDIS 1962, pp. 109-112, tav. 18; MARK 1993, pp. 13-14; WRIGHT 1994, pp. 329-333, 341, fig. 4; SHEAR 1999, p. 88.

carattere pittoresco di Le Roy[166] e Stuart e Revett[167]; non è improbabile che il grafico sia servito da modello per una simile raffigurazione di William Kinnard[168], che ebbe certamente presente il lavoro di Ittar[169].

Tav. 7
Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 25.5x18; cornice a linea singola.
Tecnica: disegno a matita e china.
Rappresentazione: veduta prospettica.
Didascalia: assente.

Veduta prospettica del versante orientale dei Propilei, da Sud-Est.

In primo piano, l'ala meridionale e la colonna d'angolo della fronte orientale prostila del corpo centrale; a sinistra il muro miceneo[170]. Nei conci del nuovo muro mnesicleo sono evidenziate le bugne, risparmiate in origine per la messa in opera e indizio del provvisorio stato di finitura del paramento esterno della fabbrica.

La tavola documenta puntualmente lo stato di fatto del monumento e ne registra le "anomalie" costruttive tra cui l'aggetto e il taglio inclinato di un settore della parete meridionale (fig. 22), così predisposto per assecondare la falda di copertura di un vano ortogonale all'ala meridionale stessa, poi mai realizzato (tav. V; fig. 23)[171] È singolare, inoltre, la resa grafica del trattamento della superficie muraria che doveva rimanere in vista all'esterno del corpo aggiunto. Ittar pare annotare acriticamente tali particolari costruttivi, senza riuscire ad avanzare alcuna ipotesi a riguardo; diversamente, Stuart e Revett[172] avevano indicato a tratteggio l'ipotetico profilo a doppia falda del corpo addossato[173], senza invece registrare i suddetti conci dal taglio inclinato, segnalati da Ittar.

Non sono, infine, estranei al grafico intenti emozionali e pittoreschi[174]: il

[166] LE ROY 1758, tav. VI.

[167] STUART-REVETT 1788, cap. V, tav. XLI.

[168] W. KINNARD, *Antiquities of Athens and Delos*, in COCKERELL 1830, pp. 3-5, tav. I.

[169] Kinnard realizzò una veduta del fronte occidentale dei Propilei, con lo scopo di rendere nota l'esistenza di quattro gradini d'accesso, invisibili all'epoca del sopralluogo dei colleghi inglesi a causa dell'interro rappresentato da Ittar. Kinnard, inoltre, riportò la larghezza dell'intercolumnio centrale (12 piedi) e polemizzò con Le Roy e Stuart che avevano fatto poggiare le colonne ioniche dell'ambulacro interno su alti plinti anziché su basi attiche (su questa ricostruzione, vedi anche *infra*, tav. 10).

[170] WRIGHT 1994, pp. 323-360; *supra*, tav. 5.

[171] TIBERI 1964, p. 27, fig.11; HOEPFNER 1997a, pp. 160-177, figg. 1-3. Su questo tema e in generale sui Propilei, vedi il fondamentale: TANOULAS 1997.

[172] STUART-REVETT 1788, cap. V, tav. XLIII, figg. 2-3.

[173] TIBERI 1964, p. 27, fig. 11.

[174] Si tratta di contenuti contrastanti della restituzione grafica – propri della sensibilità

grosso blocco nell'angolo sinistro del foglio, l'interro che occulta la crepidine del corpo centrale e l'*imo scapo* delle colonne, le mura merlate sullo sfondo, le figure di Turchi, l'enfatizzazione della profondità di campo.

Tav. 8
Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 36.5x22.2; cornice a linea singola.
Tecnica: disegno a matita e china.
Rappresentazione: proiezione ortogonale. Fronte.
Scala grafica: assente.
Didascalia: assente.

Fronte occidentale dei Propilei.

La tavola costituisce il primo dei tre grafici relativi all'ipotesi di restituzione dell'alzato del complesso monumentale.

Sulla sinistra, in primo piano, la base del monumento dedicato ad Agrippa (tav. 15); sulla destra, il bastione sud sormontato dal Tempietto di Athena Nike, disposto secondo la rotazione di cui alla tav. 5. Le due strutture inquadrano la scalea monumentale centrale, per la cui restituzione Ittar si era forse ispirato all'analoga proposta di Le Roy[175], in cui è, però, assente il *naiskos* di Athena.

I Propilei sono rappresentati completi di coperture[176], immaginate a quattro falde nel caso degli ambienti minori, e a doppia falda con timpani sui lati brevi nel corpo centrale[177]. L'ala meridionale è restituita in simmetria a quella settentrionale e con il filare di ortostati in calcare grigio di Eleusi, una insolita indicazione, significativa dell'attenzione di Ittar all'uso dei materiali nelle strategie compositive architettoniche.

romantica – la cui combinazione era stata promossa nell'Ottocento da Le Roy. Le scelte espresse ne *Les Ruines*, infatti, da una parte rispondono ai bisogni di un nuovo indirizzo che ormai dava estremo risalto all'architettura nello studio delle antichità, riportando l'astratta discussione sugli ordini e sui passi di Vitruvio alla tangente verifica sul monumento; dall'altra, attraverso la stessa terminologia formale adottata, tendono all'esaltazione dell'"effetto" in relazione alla provocazione della sensazione (J. RASPI-SERRA, *La Grecia: un territorio da scoprire ed un'idea da trasmettere,* in *ASAIA* 70-71, n.s. 54-55, 1992-1993, Padova 1998, pp. 21-22).

[175] LE ROY 1758, tav. XIII.

[176] A questo riguardo, vi sono alcune differenze significative rispetto alla proposta di Stuart e Revett corrispondente alla tav. 8 di Ittar (STUART-REVETT 1788, cap. V, tav. XLIII, fig. 1): le coperture sono indicate esplicitamente dagli Inglesi come ipotesi di ricostruzione attraverso il tratteggio; si osserva dunque un intervento meno equivoco di quello del Catanese, più di restituzione che di progetto.

[177] Diversa la soluzione proposta nella corrispondente tavola londinese, in cui le ali appaiono coperte a tetto piano e in cui non vengono rappresentati né la base di Agrippa, né il tempio di Athena Nike (British Museum, *Elgin Papers*, vol. I, inv. 9624, tav. 44).

Tav. 9

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 39x20.8; cornice a linea singola.
Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.
Rappresentazione: proiezione ortogonale. Fianco nord; sezione trasversale.
Scala grafica: assente.
Didascalia: assente.

A sinistra, fianco nord dei Propilei[178]; a destra, sezione trasversale nord-sud del corpo centrale.

Il grafico costituisce un unico gruppo con la tavola precedente e la seguente, il quale va letto fondamentalmente come assetto restituito dell'alzato.

Nel fianco del corpo centrale è riportata l'articolazione provvisoria del muro in vista, con l'innesto predisposto per il corpo ortogonale di cui alla tav. 7. Dietro il Monumento di Agrippa è visibile la fronte tetrastila del Tempietto di Athena Nike, con la consueta rotazione.

La sezione trasversale intercetta il monumento tra l'ultima colonna ionica della navata interna e le cinque aperture verso la spianata dell'acropoli; in proiezione sono riportati la copertura timpanata del pronao orientale e i già citati innesti murari degli ambienti laterali mai realizzati.

Tav. 10

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 29x20.8; cornice a linea singola.
Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.
Rappresentazione: proiezione ortogonale. Sezione longitudinale assiale.
Scala grafica: assente.
Didascalia: assente.

Sezione longitudinale assiale dei Propilei, rivolta a Sud[179].

Il notevole interro e le manipolazioni edilizie moderne desumibili dalle tavole precedenti (tavv. 6-7), giustificano, in parte, le inesattezze di restituzione dell'emergenza antica. Il piano d'imposta del doppio colonnato ionico centrale è più alto rispetto a quello della fronte occidentale dorica e uniformato a quello del portico orientale; la base è articolata in due tori separati da scozia impostati su un alto dado anziché sull'effettivo basso plinto, a profilo svasato e perimetro circolare; i capitelli hanno la fronte a volute ruotata verso Ovest anzichè rivolta verso il

[178] Molto simile a quello che nelle *Antiquities* si trovava affiancato ad una sezione longitudinale lungo il vestibolo centrale (STUART-REVETT 1788, cap. V, tav. XLIII, figg. 2-3).

[179] Speculare a quella di Stuart e Revett, che guarda, invece, verso Nord (STUART-REVETT 1788, cap. V, tav. XLIII, fig. 2).

passaggio assiale.

La sezione intercetta alcuni gradini tecnicamente necessari per raccordare le quote diverse dei colonnati orientale e occidentale ai due versanti della fronte; tuttavia, Ittar indica con un tratto più leggero un'ipotesi alternativa (rampe) per superare il dislivello.

Il Tempietto di Athena Nike è, al solito, rappresentato orientato a Nord.

Va sottolineato il fatto che la tavola corrispondente della raccolta di Londra[180] risulta priva di tali manipolazioni e più rispondente all'evidenza archeologica. La tavola catanese risente in modo particolare dell'influenza di Le Roy, che, infatti, propone una sezione longitudinale dei Propilei con caratteristiche in tutto simili[181]; tuttavia, il riferimento di Ittar è più ampiamente il razionalismo francese contemporaneo. Hittorff si mostrò molto sensibile all'approccio metodologico evidente in questa tavola, giudicandola migliore della corrispondente di Stuart:

Au moment où nous écrivons, nous avons sous les yeux des dessins des propylées d'Athènes, plus complets que ceux qui on été publiés dans l'ouvrage de Stuart. Ces dessins, dus au talent de M.S. Itar [sic], architecte de Catane, offrent de nombreuses rectifications sur ce monument [...][182].

Tav. 11

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 41x26.2; cornice a linea singola.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Pianta; sezioni.

Scala grafica: in basso a destra 4 scale grafiche sovrapposte con annotazioni a matita sul fianco: rispettivamente «moduli 3, piedi di Inghilterra; piedi di Francia; metri». Dall'alto: canna di mm 108, con tre suddivisioni principali; canna di lunghezza non precisabile in quanto priva dell'ultima suddivisione, con nove suddivisioni principali; due canne prive di suddivisioni.

Didascalia: assente.

La tavola è la prima di una serie relativa ai dettagli sui Propilei (tavv. 11-14)[183], più ricca ancora di quella proposta da Stuart e Revett[184]. Essa s'inquadra nello studio accademico degli ordini antichi – particolarmente proprio

[180] British Museum, *Elgin Papers*, vol. I, inv. 9624, tav. 43. Qui la sezione è orientata a Nord.

[181] LE ROY 1758, tav. XII.

[182] HITTORFF 1832, cap. II, p. 9, n. 3.

[183] Tra i disegni londinesi la tav. 45 (British Museum, *Elgin Papers*, vol. I, inv. 9624), è dedicata a questo soggetto, essa è tuttavia differente per i dettagli rappresentati, da quelle catanesi.

[184] STUART-REVETT 1788, cap. V, tavv. XLV-XLIX.

dell’ambiente francese – che, nel caso di Ittar, non si esaurisce, però, nei disegni delle membrature dell’ordinamento, ma prende in considerazione anche i dettagli tecnico-costruttivi, quale originale contributo dell'autore.

Dei cinque grafici nella tavola, quello a sinistra è relativo all'innesto della fronte dell'ala sud con il corpo centrale; sono restituite la trabeazione dorica e la cornice di coronamento.

I due grafici sovrapposti al centro sono pertinenti ad una delle colonne doriche di modulo maggiore della fronte ovest: si tratta, rispettivamente, di una sezione assiale di fusto e crepidine, e della relativa pianta, la quale opportunamente sottolinea la perimetrazione dei giunti mediante una tenia ribassata. Il fusto della colonna ha piano di posa leggermente incassato nella superficie dello stilobate, forse a salvaguardia delle scanalature del primo tamburo (tav. 5); sono, inoltre, riportati in sezione l’anatirosi dei tamburi stessi e l'incasso per il perno di collegamento tra di essi.

Nella parte destra del foglio, è riportata la fronte angolare sinistra della trabeazione del portico ovest e la sezione trasversale del suo fregio.

Tav. 12

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 43.5x26; cornice a linea singola.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Pianta; sezioni e fronti.

Scala grafica: canna in basso a sinistra di mm 880 con 6 suddivisioni principali.

Didascalia: assente.

Portico orientale dei Propilei: dettagli architettonici e profili di membrature.

A sinistra, sezione trasversale della trabeazione, pertinente al fianco nord del portico orientale, con la testa dell'anta in proiezione. Vi si notano, sempre in proiezione, le modanature del controsoffitto e, in sezione, sia l'organizzazione dell'architrave a due filari paralleli di conci, sia quella del fregio con lastre metopali e triglifi completamente separati dal resto della membratura.

Al centro, sopra il tracciato della pianta, si trova il prospetto corrispondente del risvolto esterno dell'anta nord; nel grafico è sottolineata anche la superficie non finita relativa alla prevista giustapposizione dell'ambiente non più realizzato (tavv. 7, 9-10).

In alto, a scala maggiore, sono riportati profili di modanature di coronamento: la prima è relativa al coronamento interno dell'architrave, la seconda e la terza a quello del fregio; seguono due modanature di sottocornice e gocciolatoio.

Nella parte destra del foglio, in basso, sono disegnati ancora due profili di

modanature, pertinenti all’anta; in alto, a scala del tutto diversa dalle altre, è la sezione trasversale della trabeazione anteriore del portico orientale.

La tavola, attraverso l'accuratezza dello studio dell'edificio, evidentemente rilevato personalmente da Ittar, mostra l’estrema dimestichezza dell'architetto con il contesto architettonico; ciononostante appare meno attendibile la ricostruzione dell'apparecchio dei blocchi interni della cornice, forse in quanto caduti e decontestualizzati. Risulta, inoltre, piuttosto strana l’assenza delle altre due scale grafiche di riduzione adottate nel grafico; non è improbabile che i riquadri vuoti a fianco dei profili fossero destinati alle quotature.

Tav. 13

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 39.5x24;cornice a linea singola.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezioni ortogonali e visione prospettica. Piante iposcopiche; sezioni e fronti.

Scala grafica: canna in basso a sinistra di mm 135 con 9 suddivisioni principali e 12 secondarie nel primo intervallo.

Didascalia: assente.

Portico orientale dei Propilei: dettagli architettonici e profili di membrature. Base e fusto di una colonna ionica interna.

In basso a sinistra, al di sopra della scala grafica relativa, sezione trasversale di dettaglio del soffitto a cassettoni del portico, rappresentato in alto, a scala diversa, nella pianta iposcopica relativa alla metà meridionale dell’ambiente: vi è minutamente riportata l’articolazione dei *lacunaria* e la composizione dei blocchi.

A destra, dall’alto verso il basso, rappresentazione iposcopica di un blocco con i *lacunaria*, alla stessa scala della sezione trasversale, e relativa sezione prospettica. Lungo il margine destro del foglio sono sovrapposti – a scala diversa rispetto agli altri grafici – tre dettagli di profili di lacunare: due schematici (quello superiore pertinente al soffitto interno, il sottostante al soffitto orientale) con riquadri laterali vuoti previsti per le indicazioni metriche; il terzo, in basso è relativo all’appoggio di testa del soffitto orientale, con le decorazioni dei *kymatia*.

In basso al centro, dettagli della base e del sommoscapo di una colonna ionica dell’ambulacro centrale dei Propilei.

Per quanto riguarda i rapporti di riduzione, se da una parte va sottolineata la scarsa coerenza delle scale utilizzate, nonché la carenza di indicazioni necessarie alla decodificazione metrica, dall’altra, tale comportamento grafico non può non rimandare al complesso rilevamento autoptico delle membrature.

Tav. 14

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 36.8x23.1; cornice generale e suddivisione mediana verticale a doppia linea.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Sezioni e prospetti.

Scala grafica: assente.

Didascalia: assente.

Propilei: testata d'anta; decorazioni dipinte su capitello d'anta e su modanatura di sottosquadro di cornice.

Nel campo a sinistra, profilo e fronte di una lesena d'anta, diversa da quelle illustrate nella tav. 12, forse pertinente al corpo centrale dei Propilei.

A destra, probabilmente al vero, profili di modanature con le relative decorazioni dipinte: in alto, profilo a becco di civetta a gola rovescia decorata a foglia lesbia asiatica e lance[185]; in basso, prospetto e profilo: modanatura a becco di civetta ad ovolo con decorazione a foglia dorica.

Tav. 15

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 39.3x26; cornice linea semplice.

Tecnica: disegno a matita.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Sezione e prospetti.

Scala grafica: canna in basso a sinistra di mm 114 con 3 suddivisioni principali e 11 secondarie nel primo intervallo; canna in basso a destra di mm 120 con 6 suddivisioni principali e 11 secondarie nel primo intervallo.

Didascalia: assente.

Grande basamento tronco-piramidale oggi noto come «Monumento di Agrippa».

A sinistra in basso, sezione alla base; in alto, prospetto del lato ovest in cui è visibile l'iscrizione[186] menzionante il dedicatario del monumento, Marco Agrippa, giunto al suo terzo consolato (27 a.C.)[187].

[185] Per la terminologia e le decorazioni architettoniche cfr.: S. ALTEKAMP, *Zu griechischer Architekturornamentik im sechsten und fünften Jahrhundert v. Chr.*, Frankfurt 1991; ROCCO 1994, pp. 22-24, tavv. II-III.

[186] *IG* II^2 4122; [*Ὁ δῆ*]*μος Μ*[*ᾶρκον*] *Ἀγρίππα*[*ν*] *Λε*[*υκίου*] *υἱὸν τρὶς ὕ*[*πατ*]*ον τὸν* [*ἑ*]*α*[*τ*]*οῦ ε*[*ὐερ*]*γέτη*[*ν*] (trascrizione da: M.S. BROUSKARI, *Τα μνεμεία της Ακροπόλεως*, Athenai 1996^2).

[187] L'iscrizione era già nota a Fauvel. Al di sotto di essa, segni di una più antica epigrafe, quasi completamente abrasa, distribuita su cinque righe e dai caratteri di dimensioni maggiori, si sono connessi a tracce riferibili ad un ulteriore e più antico gruppo statuario rispetto a quello di Agrippa,

Il grafico documenta sei filari di conci al di sotto dell'*euthynteria* e registra, forse in modo non sufficientemente puntuale, la tecnica edilizia tipicamente ellenistica dell'elevato, ad assise di conci di maggiore e minore altezza disposte alternatamente. A destra dettagli delle modanature di base e di coronamento.

Il monumento era stato del tutto ignorato da Pausania, mentre Plutarco e Cassio Dione lo avevano ricordato sormontato dalle statue di Antonio e Cleopatra, poi rimosse nel 31 a.C. Tale argomento, unitamente alla mancanza di didascalie relative all'enorme plinto, sia in questa tavola che nelle precedenti in cui esso è citato, non ci consente di capire a cosa Ittar lo ritenesse relativo e se egli avesse decifrato il contenuto dell'epigrafe, la quale, comunque, sembra trascritta correttamente.

Tav. 16

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 38x25.2; cornice a doppia linea.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Sezioni e prospetti.

Scala grafica: due canne sovrapposte. Quella in alto di mm 224 con 5 suddivisioni principali. Quella in basso di mm 200 con tre suddivisioni principali; nel terzo intervallo doveva essere inserita una ulteriore suddivisione.

Didascalia: assente.

Tempio di Athena Nike.

A sinistra, prospetto di capitello d'anta sormontato da trabeazione ionica con architrave a tre fasce, fregio continuo con bassorilievo raffigurante scene di battaglia tra Greci e Persiani, sottocornice a dentelli, *geison* e *sima* orizzontali.

A destra in alto, capitello ionico di una delle fronti prostile del Tempietto: fronte, pianta iposcopica, sezioni longitudinale e trasversale. In basso, schema generatore della voluta.

Il grafico, in particolare il prospetto a sinistra, è chiaramente caratterizzato da interventi ricostruttivi. Alla trabeazione invece di una colonna è sottoposta una lesena (forse testata d'anta in proiezione?). All'ordine ionico-attico sono riferiti i dentelli, caratteristici, invece, dello ionico di ambiente asiatico (in cui, a sua volta, il fregio è assente fino alla fine del IV secolo[188]); le teste di gronda leonine su

rinvenute sul piano di attesa del monumento. La tipologia di quest'ultimo, riconducibile ad ambiente micrasiatico e, in particolare, pergameno, ha lasciato supporre agli studiosi, che esso fosse stato costruito da Eumene II, re di Pergamo e vincitore di una corsa col carro ai giochi panatenaici (178 a.C.), per sostenere un gruppo bronzeo che lo raffigurava alla guida di una quadriga (W.B. DINSMOOR, *The Monument of Agrippa at Athens*, in *AJA* 24, 1920, p. 83).

[188] ROCCO 1984, p. 38, tav. XVIII.

entrambi i lati del tempio sembrano comportare una improbabile soluzione non timpanata della fronte, d'altro canto contraddetta dalla tav. 10; il profilo della *sima* è tipicamente romano.

Tali "singolarità", in contrasto con l'accuratezza dei rilievi delle altre tavole, possono certamente spiegarsi con lo stato di conservazione del monumento all'epoca del soggiorno di Ittar ad Atene. Spon e Wheler furono gli ultimi stranieri a vedere intatto il Tempietto di Athena Nike[189], il quale, solo un decennio più tardi, come già accennato, venne raso fino alla crepidine dai Turchi. Nell'imminenza dell'attacco veneziano, il baluardo difensivo già costruito dai Franchi tra il *pyrgos* del Tempietto e il Monumento di Agrippa venne rafforzato, rialzato e munito di cannoni. La trabeazione, il *geison*, le colonne, i conci della cella del piccolo edificio templare vennero reimpiegati, *disiecta membra* nella cortina interna di questo muro di fortificazione[190].

È significativo che Ittar abbia cercato di supplire all'estrema lacunosità dei dati reperibili sul campo e alle difficoltà di lettura dei resti archeologici attraverso il ricorso alla codificazione corrente degli ordini antichi, basata sullo ionico romano, largamente diffusa nel contesto dei *revival* architettonici ottocenteschi.

Tav. 17

Foglio ritagliato e incollato sull'album (cm 52x36); campo disegnato: cm 40x25.8; cornice a linea singola.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Pianta.

Scala grafica: in basso al centro, due scale grafiche sovrapposte. Quella superiore, di mm 150 con

dieci suddivisioni principali e 30 secondarie. La canna inferiore, di mm 180 con dieci

suddivisioni principali e dieci secondarie nel primo intervallo.

Didascalia: *Plan du Temple de Minerve*.

Pianta del Partenone.

La tavola propone una ricostruzione dell'edificio di periodo classico, espungendo le manipolazioni moderne più eclatanti, come il minareto costruito nell'angolo sud-occidentale del monumento o la piccola moschea all'interno della cella (fig. 22)[191]. Il grafico, tuttavia, risente delle perplessità che derivavano dallo

[189] Essi visitarono anche il magazzino delle polveri scavato sotto la crepidine e poi esploso nel 1686 (SPON-WHELER 1678, II, pp. 105-106).

[190] MARK 1993, pp. 7-9.

[191] Così anche Stuart e Revett. Una testimonianza inconsueta, a questo proposito, è

sventramento subito dal Partenone alla fine del Seicento[192]. Esso, infatti, rappresenta intere le fronti colonnate del pronao e dell'opistodomo; tuttavia, nel caso delle membrature completamente distrutte nel corso del traumatico attacco dei Veneziani, cioè parte dei muri perimetrali, dei setti trasversali e dei colonnati interni della cella, si osserva l'impiego di un codice grafico (puntinato anziché campitura nera) esplicitamente riconducibile all'ipotesi di restituzione.

Quest'ultima fu certamente elaborata da Ittar sulla base della ricognizione sul campo, come dimostra, per esempio, il diametro delle colonne interne della cella, che l'architetto ritenne attribuibili alla fase originaria dell'edificio, e che sono, invece, probabilmente, quelle di più piccolo modulo pertinenti ad un rifacimento di periodo tardo-imperiale[193].

L'attenzione dimostrata dal disegno verso caratteristiche planimetrico-progettuali come la variazione del ritmo degli interassi (allargamento progressivo verso il centro per i lati brevi, e contrazione angolare per quelli lunghi), consente di giustificare alcune informazioni poco attendibili con l'estrema caoticità e la scarsa praticabilità dei resti archeologici del tempio nei primi anni dell'Ottocento, per buona parte completamente coperti di detriti. Un altro motivo di perplessità relativamente alle emergenze ancora visibili poteva essere costituito dall'eccezionalità del Partenone – peraltro già rilevata da Stuart e Revett – rispetto agli altri templi di età classica già noti, sia della Grecia, sia della Magna Grecia[194]. Da un punto di vista planimetrico, infatti, l'edificio, lungi dal riproporre il modello già sperimentato ad Egina e Olimpia, non presentava cella *in antis*, bensì un ordinamento prostilo[195]; la fronte non era esastila, ma octastila; l'opistodomo dava accesso ad un ampio vano del tutto indipendente dalla cella[196].

rappresentata da una delle due vedute realizzate da Dodwell per il Partenone (DODWELL 1819, pp. 338-339 e 346-347, s.n.), raffigurante l'interno del Tempio ritratto da Est, con l'edificio e l'ingresso della moschea ben visibili sulla sinistra; la seconda tavola era costituita da una veduta frontale del lato ovest.

[192] HADJIASLANI 1987.

[193] Per la controversia relativa alla datazione di tale rifacimento: TRAVLOS 1971, p. 444.

[194] STUART-REVETT 1788, cap. V, pp. 24-26.

[195] Martin (1980, p. 95) considera tale caratteristica derivata dai vestiboli; tuttavia, la sperimentazione di sistemazioni della fronte della cella che anticipavano quella prostila vera e propria sia nell'architettura templare siceliota (templi D e G di Selinunte), sia in quella magno-greca (tempio B di Metaponto; tempio cd. di Cerere a Paestum) di periodo arcaico non rende necessario il ricorso ad un'altra classe edilizia che non quella templare, per individuare i precedenti di questo tipo di articolazione planimetrica.

[196] Con funzione di Tesoro, esso ha indotto alcuni studiosi ad inquadrare il Partenone quale tempio-tesoro (F. PREISSHOFEN, *Zur Funktion des Parthenon nach der schriftlichen Quellen*, in BERGER 1984, pp.15-18; G. ZINSERLING, *Perikles, Parthenon, Phidias, ibidem*, pp. 26-29; G. ROUX, *Trésors, temples, tholos*, in G. ROUX [a cura di], *Temples et sanctuaires*, Lyon 1984, pp. 159-162). Su questo argomento vedi anche: D. HARRIS, *The Treasures of the Parthenon and Erechtheion*, Oxford

In quest'ottica, si possono meglio inquadrare, appunto, alcune ipotesi avanzate dal grafico, le quali non hanno trovato riscontro nell'evidenza archeologica. Così, per esempio, la ripartizione del *thesauros* in tre navate mediante due file di tre colonne anziché di due; oppure l'improbabile superficie d'imposta circolare della statua di culto, addossata al muro orientale della cella.

L'errore più macroscopico riguarda certamente la posizione dell'ingresso, immaginata da Ittar ad Ovest anziché ad Est[197]; esso può essere giustificato sia dalla inusuale presenza del vano accessibile dall'opistodomo, sia dall'inversione di orientamento dell'edificio avvenuta intorno alla fine del VI secolo d.C. A seguito della trasformazione di quest'ultimo in chiesa cristiana, infatti, venne praticata l'apertura nel setto murario che separava i due ambienti del *naos*.

La questione dell'orientamento del Tempio era, comunque, dibattuta, come dimostra, per esempio, l'incertezza di Stuart e Revett, i quali giunsero alla soluzione corretta soltanto dopo essersi ricreduti più volte nel corso della stesura del testo[198]. Hittorff, nella sua relazione sulla *Recueil*[199], ritenne la «nuova scoperta» riportata in pianta, cioè gli alloggiamenti per i cancelli tra le colonne della fronte orientale[200], l'indizio del fatto che Ittar ritenesse questo il lato d'ingresso. A sua volta, invece, Agostino Gallo, curatore della traduzione italiana della relazione Hittorff, intese la registrazione di tali incassi in senso del tutto opposto, cioè atti a custodire «i doni preziosi e le [sic] considerevoli sacri arredi che diceasi il Tesoro, non essendovi altro locale che potea avere un tal destino»[201]. Egli, inoltre, dando per scontata l'attendibilità del grafico, interpretava la posizione dell'impronta della statua di culto registrata da Ittar quale conferma di tale lettura.

In pianta sono indicate anche le tracce di sezione, una longitudinale assiale e due trasversali, di cui la prima tra la peristasi e il colonnato del lato occidentale, l'altra tra quest'ultimo e il muro della cella. Soltanto la sezione longitudinale e la prima di quelle trasversali, tuttavia, sono comprese all'interno della *Recueil*.

Alla base del foglio si trovano due scale grafiche di riduzione, senza specificazione dell'unità di misura, che è, comunque, possibile ricostruire. Quella più in alto è relativa ai piedi attici (cm 29.57), quella più in basso, certamente ai

1995; M.B. HOLLINSHEAD, *"Adyton", "Opisthodomos", and the inner Room of the greek Temple*, in *Hesperia* 68.2, 1999, pp. 211-212.

[197] Essa, tuttavia, è corretta nella corrispondente tavola londinese (British Museum, *Elgin Papers*, vol. III, inv. 9626, tav. 2, «Icnografia del tempio di Minerva nella rocca di Atene»).

[198] STUART-REVETT 1788, cap. V, p. 24.

[199] HITTORFF 1835, p. 10.

[200] Come è noto, incassi per i cancelli si trovano sia tra le colonne del pronao, sia tra quelle dell'opistodomo. Su questo argomento: G.P. STEVENS, *The sills of the Grilles of the Pronaos and Opisthodomus of the Parthenon*, in *Hesperia* 11, 1942, pp. 354-364; A. BÜSINGK OLBE, *Frühe Griechische Türen*, in *JdI* 93, 1984, pp. 156-159.

[201] HITTORFF 1835, p. 10, n. (c).

piedi inglesi (cm 30.25). Il riferimento ad unità di misura antiche e a sistemi aritmetici o modulari (cfr. tav. 11) contestualmente all'uso di sistemi moderni (piedi inglesi e francesi, metri), ben documentato nella *Recueil*, si inserisce nell'ampio dibattito sulla metrologia antica[202] già avviato nel XVI secolo, con le ricerche condotte sul piede romano. In particolare, tale notazione grafica tradisce una ispirazione metodologica assai vicina a quella di Le Roy, il quale si era assegnato il compito di trovare la misura esatta del piede greco ed aveva affermato la necessità di ragionare congiuntamente in termini di proporzione o modulo e in termini di piede[203].

Tav. 18
Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 26x18.2.
Tecnica: disegno su cartoncino a matita, china e velature ad acquerello.
Rappresentazione: veduta prospettica.
Didascalia: *Temple de Minerve*.

Veduta prospettica della fronte ovest del Partenone, la meglio conservata al tempo del soggiorno di Ittar ad Atene.

Si notano alcune semplificazioni, come, per esempio, la mancanza della decorazione frontonale al centro del lato meridionale o la resa della moschea all'interno del Partenone, che appare allineata con il lato sud della peristasi anziché

[202] Particolarmente vivo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento (A. Böckh, *Metrologische Untersucheungen über Gewichte, Münzfüsse und Masse des Althertums, im ihrem Zusammenhang*, Berlin 1838; W. Dörpfeld, *Beiträge zur antiken Metrologie*, in *AM* 7, 1882, pp. 277-312; F. Hultsch, *Griechische und römische Metrologie*, Berlin 1882; W. Dörpfeld, *Metrologische Beiträge*, in *AM* 15, 1890, pp. 166-177; W.B. Dinsmoor, *Recensione a*: R.W. Gardner, *The Parthenon: its Science of Forms*, New York 1925, in *AJA* 29, 1925, pp. 454-456; A. Segré, *Metrologia e circolazione monetaria degli antichi*, Bologna 1925. Tra la bibliografia generale disponibile sulla metrologia greca vedi anche i più recenti: A. Stazio, *Metrologia greca*, in *EC* I, *Storia e antichità, 3. Antichità greche*, Torino 1959, pp. 535-558; W.B. Dinsmoor, *The Basis of Greek Temple design. Asia Minor, Greece, Italy*, in *Atti VII Congr. Int. di Arch. Cl., I, Napoli 1958*, Roma 1961, pp. 355-368; E. Iversen, *Metrology and Canon*, in *MDIK* 46, 1990, pp. 113-125) quando acquisì connotazioni propriamente scientifiche, esso è tutt'oggi in corso, come dimostra, per esempio, la posizione piuttosto estrema di De Waele (*La progettazione dei templi dorici di Himera, Segesta e Siracusa*, in *Secondo Quaderno Imerese*, Studi e Materiali Ist. Arch. Palermo, 3, Roma 1982, pp. 1-45). Per quanto riguarda il Partenone, negli anni Ottanta, un famoso studio di S. Stucchi (*La corrispondenza metrica del cd. piede partenonico*, in *RAL* 37, 1983, pp. 18-30) ha proposto un'unità di misura per la progettazione pari a cm 30.5; ipotesi molto diverse si trovano riassunte in: R. Brigo, *Partenone. Tre Partiture*, Verona 1999 (A. Orlandos: cm 32.87; H. Berger: cm 31.92; D. Mertens: cm 29.43.

[203] Le Roy 1758, p. 49.

ruotata di 60° rispetto ad esso[204].

È evidente, inoltre, la virtuale liberazione della fronte del tempio dal fitto abitato turco[205].

Tav. 19

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 39.2x27.7. Cornice generale e suddivisione mediana orizzontale a doppia linea. Al di sotto di ciascuno dei due registri in cui il foglio è suddiviso era predisposto un riquadro per la didascalia.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Fianchi.

Scala grafica: assente.

Didascalia: a matita, *Temple de Minerve*.

Annotazioni: a matita, riquadro inferiore in alto: «al Nord»; in basso: «lato del Nord».

Fianchi del Partenone, rappresentati nell'effettivo stato di conservazione dei primi anni dell'800.

Schizzi quotati per l'elaborazione di questa tavola si trovano presso il Museo Civico di Castello Ursino a Catania[206].

Nel registro superiore del foglio è rappresentato l'alzato meridionale. Il numero delle colonne rimaste integre nel versante occidentale (6) appare leggermente diverso da quello prospettato dalla moderna ricostruzione di Korrès[207]; in vista, i tre gradini della crepidine, l'*euthynteria* e alcuni filari di fondazione. Non è chiaro il significato della linea discontinua tracciata da un estremo all'altro della crepidine, forse riferita ad un piano roccioso in notevole pendenza da Ovest ad Est, certamente non rispondente al vero e tuttavia utile per sottolineare la profondità delle fondazioni continue delle peristasi, messe in vista sul versante orientale dell'edificio attraverso un piccolo saggio di scavo.

Nel registro inferiore, l'alzato settentrionale mostra una colonna integra in più nel versante occidentale della peristasi rispetto alla già citata moderna ipotesi di

[204] Vedi, per esempio, la documentazione grafica di Korrès (1994, p. 50).

[205] La documentazione grafica in tal senso è piuttosto contraddittoria: alcune vedute sette-ottocentesche confermano la presenza di numerose case presso il lato occidentale, e perfino insistenti sulla crepidine ovest; altri, invece, restituiscono uno spazio più o meno libero. Per una rapida consultazione, vedi: *The Parthenon*; per il primo tipo di testimonianza: p. 172, fig. 13 (Le Roy 1755), p. 178, fig. 22 (Smirke 1802), p. 185, fig. 34 (von Klenze 1834); per il secondo: p. 181, fig. 27 (Dupré 1819), p. 184, fig. 33 (Fauvel 1790), p. 177, fig. 21 (Lusieri 1802).

[206] Cart. 2189, fol. 13273. Nella serie londinese non vi è corrispettivo di questa tavola.

[207] KORRÈS 1994, p. 50. Nella planimetria dell'Acropoli redatta dallo studioso (*ibidem*), tuttavia, il numero delle colonne è quello registrato da Ittar.

ricostruzione. Come nel prospetto precedente, una linea discontinua ipotizza un piano roccioso d'imposta dell'edificio; in questo caso, tuttavia, le fondazioni sono parzialmente al di sotto del piano di campagna.

Tav. 20

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 38.8x25.7. Cornice a linea singola.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Fronte.

Scala grafica: in piedi inglesi. Canna di mm 170, con dieci suddivisioni principali e indicazione delle decine.

Didascalia: *Temple de Minerve*.

Annotazioni: a matita, sotto l'intercolumnio centrale, *p inglesi 101 8•9*.

Fronte occidentale del Partenone.

Coerentemente con quanto rappresentato in pianta (tav. 17), l'ingresso della cella è posto ad Ovest, così come sono qui riprese altre peculiarità già registrate da Ittar, quale la variazione degli interassi sulla fronte.

Va segnalato il fatto che tra le copie della Scuola Archeologica Italiana ad Atene, al posto di questo grafico, cioè nella stessa sequenza e nella stessa posizione, si trova una sezione (EF in pianta) (tav. 20b) tracciata tra il lato est della peristasi e la fronte prostila della cella[208], certamente non contenuta nell'album della *Recueil*[209]. Spicca il dato delle scelte rappresentative totalmente differenti tra quest'ultima tavola e quella corrispondente della serie londinese[210], una sezione analogica con puntuale caratterizzazione delle strutture sezionate della crepidine e dell'epistilio, integrata anche con la decorazione del fregio della cella, assente, al contrario nella sezione catanese. A proposito di tali differenze, sono da ricordare le incertezze di attribuzione dei disegni sul Partenone appartenenti al gruppo di Londra, talora ricondotti a Balestra[211].

[208] In sezione: *euthynteria*, crepidine, trabeazione, cornice e soffitto della peristasi e arcarecci dell'orditura del tetto. In proiezione, la cella con la sua fronte esastila, la struttura muraria isodoma, gli stipiti modanati dell'ingresso e, in un piano ancora più distante, il muro di fondo del *naos* stesso.

[209] È possibile che questa tavola si trovi sciolta nel *fondo Sebastiano Ittar* del Museo Civico di Castello Ursino a Catania, che non ho avuto la possibilità di visionare completamente.

[210] Impropriamente definito dall'autore «Ortografia interna del portico dinanzi del tempio di Minerva» (British Museum, *Elgin Papers*, vol. III, inv. 9626, tav. 7). Questa serie comprende anche un prospetto del lato ovest dal titolo «Prospetto dinanzi del tempio di Minerva della rocca» (British Museum, *Elgin Papers*, vol. III, inv. 9626, tav. 5), mancante in quella catanese.

[211] GALLO 1999, pp. 95-96.

Tav. 21

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 39.1x25.9. Cornice a linea singola.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Fronte.

Scala grafica: in basso al centro, scala grafica di mm 237 con dieci suddivisioni principali e indicazioni delle decine da 0 a 100.

Didascalia: *Temple de Minerve*.

Annotazioni: a china, sulla crepidine (secondo filare dal basso, quinto concio da destra): «pi[edi] Inglesi [?] 8•9».

Fronte orientale del Partenone.

Si nota, al di là della fronte prostila esastila della cella, il muro di fondo continuo dell’opistodomo.

La fondazione della crepidine è restituita in cinque filari continui di blocchi; tale apparecchio, verificato da Ittar nell'angolo sud-est dell'edificio mediante il già menzionato piccolo saggio di scavo (tav. 19) è erroneamente esteso dall'architetto a tutta la fondazione della fronte orientale[212]. Va, in ogni caso, segnalata l’accurata caratterizzazione di tale struttura, in particolare relativamente al trattamento della superficie dei blocchi: appena sgrossati quelli dei due filari inferiori, provvisti di una peritenia quelli della terza assise e, infine, a fasce di diverso aggetto il filare di *euthynteria*.

Manca ogni accenno alla decorazione metopale e a quella frontonale, minuziosamente riprodotta, invece, nella tavola londinese corrispondente[213], caratterizzata da un gusto spiccato per le ombreggiature e gli effetti pittorici.

La decorazione scultorea metopale, tutt'oggi in posto – nonostante scalpellature e abrasioni – era certamente nota ad Ittar[214]. Più complesso, invece, era il caso dei gruppi frontonali. Il momento più drammatico per le sculture del lato orientale, infatti, fu costituito dalla trasformazione del Partenone in chiesa cristiana, intorno alla fine del VI secolo. A questa data, almeno la metà della decorazione dell'intero edificio fu scalpellata o rimossa, in particolare quella i cui soggetti erano esplicitamente riferibili al culto pagano[215]. Tra questi, naturalmente, va annoverata la scena centrale del frontone, raffigurante la nascita di Athena. I disegni di Jacques Carrey (1674)[216], infatti, mostrano soltanto i gruppi alle due

[212] La successiva indagine, ha, invece, messo in luce una forte pendenza da Nord a Sud del piano roccioso d’imposta.

[213] «Prospetto del lato est del tempio di Minerva»; British Museum, *Elgin Papers*, vol. III, inv. 9626, tav. 4.

[214] BOARDMAN 1985, p. 103.

[215] COOK 1995[7], pp. 44-46; S. ŽIVKOV, *The christian Basilica of our Lady on the Acropolis in Athens*, in *HortArtMediev* 6, 2000, pp. 197-203.

[216] Al ritorno di Carrey in Francia, i disegni furono acquistati da Luigi XV e custoditi nel

estremità del frontone e mancano completamente di quelli della parte centrale, il cui soggetto, se non ci fosse stato tramandato da Pausania, sarebbe rimasto sconosciuto. Le proposte iconografiche di restituzione del ciclo statuario sono piuttosto varie; la soluzione riportata nel disegno londinese di Ittar appare differente da quella ipotizzata da Carrey.

Tutto ciò che era stato già documentato da quest'ultimo fu asportato dagli emissari di Elgin (fig. 30), con l'eccezione di due teste, visibili nelle tavole del Francese e già perdute nel 1765, quando William Pars visitò Atene[217].

Se da una parte, dunque, la scelta di tacere delle decorazioni scultoree in questo grafico potrebbe essere ricondotta ad una attenzione più spiccata agli aspetti geometrici e architettonici generali, rimangono valide per questa tavola le incertezze di attribuzione riferibili anche al disegno precedente (tav. 20). Esse, anzi, appaiono rafforzate dal fatto che la puntigliosa restituzione di alcuni accorgimenti costruttivi sottolineati in pianta (tav. 17), e specificatamente la variazione degli interassi via via più ampi verso il centro, è qui disattesa. Essi appaiono, infatti, costanti, ad eccezione dei due angolari, come chiaramente deducibile dalla scansione dei triglifi, in rapporto alla correzione ottica adottata: per uniformare le dimensioni delle metope, il penultimo triglifo è stato graficamente disassato e avvicinato verso quello angolare sì da risultare in linea con il margine dell'abaco del capitello.

Si tratta, in ogni caso, di una testimonianza significativa dei primi studi sul tema delle correzioni ottiche nei monumenti antichi della Grecia (conflitto angolare, entasi delle colonne, curvatura dello stereobate e di tutti gli orizzontamenti). Va, cioè, sottolineato come la registrazione grafica appaia qui informata alle più recenti tendenze del dibattito sulle architetture antiche, molte delle cui acquisizioni erano ancora di là da venire. Nel caso particolare del Partenone, infatti, la maggior parte delle correzioni ottiche divenne un fatto noto soltanto dopo il viaggio di Ittar in Grecia. Così, per esempio, l'entasi delle

Cabinet des Estampes della Biblioteca Reale (poi Nazionale) di Parigi. Nel 1788, essi confluirono nella raccolta di J.D. Barbié du Bocage, dal titolo *Recueil des cartes géographiques, plans vues et medailles de l'ancienne Grèce relatives au voyage du Jeune Anacharsis* (Paris), la quale accompagnava la ponderosa opera di J.J. Barthélemy (1788). Per i disegni di Carrey, vedi anche: OMONT 1898; BOWIE-THIMME 1971.

[217] COOK 1995[7], pp. 44-46. Giunto in Grecia insieme a Chandler e Revett, Pars vi rimase fino al 1766. Alcuni frammenti del gruppo centrale del frontone, divelti o caduti prima del 1674 – cioè prima dell'arrivo di Carrey ad Atene – e rimasti sepolti dalle macerie, furono recuperati dopo la liberazione della città dai Turchi e si trovano attualmente nel Museo dell'Acropoli, insieme al torso dell'auriga del carro di Selene, anch'esso caduto e ritrovato solo nel 1840. Tre delle teste dei cavalli del frontone, infine, quelle più danneggiate, furono lasciate in posto dallo stesso Elgin, la quarta, invece, pertinente al carro di Helios, si trova al British Museum a Londra.

colonne[218], "scoperta" tra il 1810 e il 1817 a seguito degli studi di Hallerstein[219] e Cockerell[220]; o la curvatura dello stereobate e degli elementi portati, indagati a partire dal 1837[221], immediatamente dopo la rimozione delle strutture medievali attorno al tempio (fig. 24)[222].

A tal proposito, sono di particolare interesse le osservazioni di Hittorff[223] contenute in due lettere all'erudito siciliano Raffaele Politi[224], purtroppo prive di data, ma certamente posteriori al 1824, ultimo anno del soggiorno del francese in Sicilia. In esse, Hittorff notava come nel Partenone non vi fosse «per così dire, una sola linea orizzontale né verticale» e ipotizzava l'applicazione di un principio di costruzione piramidale[225], consistente nel congiungere gli assi a punti posti sulla linea mediana del monumento, a differenti altezze. Egli, ritenendo che un sistema simile fosse stato impiegato per la costruzione del Tempio della Concordia ad Agrigento, allegava due disegni della fronte dell'edificio: uno costruito con linee orizzontali e verticali, l'altro «con curve e linee inclinate esattamente come se il principio che si suppone sia stato impiegato per il Partenone, fosse stato

[218] Rappresentate da Ittar in questa tavola con rastremazione continua e lineare.

[219] AA.VV., *Haller Von Hallerstein in Griechenland,* Berlin 1986.

[220] Essi videro la luce soltanto nel 1830, quando W. Jenkins Jr. li pubblicò insieme agli studi sull'inclinazione delle colonne effettuati da T.L. Donaldson nel 1820 (W. JENKINS, in COCKERELL 1830, p. 4 sgg., pl. 4).

[221] È l'anno in cui l'architetto inglese John Pennethorne diede il primo annuncio della scoperta della curvatura dello stilobate del Partenone. Nel 1851 F. Penrose pubblicò a Londra *The Principles of Athenian Architecture* (PENROSE 1851), in cui sostiene che essa è più vicina alla parabola che a qualunque altro tipo di curva. Nel 1934, Stevens dimostrò la realizzazione della curvatura dello stilobate nord con il metodo degli *scamilli impares* (*Concerning the Curvature of the Steps of the Parthenon*, in *AJA* 38, 1934, pp. 533-542, tav. XXXVII) che produce una curva parabolica. Nel 1937 C. Caratheodory, sfruttando le misurazioni compiute l'anno prima da Nicholas Balanos il quale non aveva discusso sulla natura delle curve, riaprì il dibattito (*Archaiologhike Ephemeris*, Athenai 1937, p. 120) sostenendo che la curva deve piuttosto intendersi come un arco di circonferenza dal raggio molto ampio (G.P. STEVENS, *The Curve of the north Stylobate of the Parthenon*, in *Hesperia* 12, 1943, pp. 135-136). Per una storia degli studi fondamentali sul Partenone, vedi: KORRÈS 1994b, pp. 78-83, 93-97.

[222] Il dibattito archeologico otto e novecentesco sui principi architettonici del Partenone, si può considerare culminato nella decifrazione di Manolis Korres (KORRÈS 1994b, pp. 56-97).

[223] *Lettere inedite di uomini illustri riguardanti la Sicilia*, in *Nuove effemeridi siciliane,* s. 3, vol. III, Palermo 1876, pp. 102-106.

[224] Uno dei tre siciliani membri del *Royal Institute of British Architects* insieme a Sebastiano Ittar e al duca di Serradifalco (cfr., per esempio, la lista dei membri in *The Report of the Council,* May 1843), si occupò dei monumenti di Agrigento (*Lettera al sig. Ciantro Panitteri: che comprende una opinione ragionata sulla situazione, e forma della porta, nel rinomato tempio di Giove-Olimpico in Agrigento,* Palermo 1814; *Il viaggiatore in Girgenti e il Cicerone di piazza: ovvero guida agli avanzi d'Agrigento*, Agrigento 1826).

[225] *Lettere inedite di uomini illustri riguardanti la Sicilia*, in *Nuove effemeridi siciliane,* s. 3, vol. III, Palermo 1876, p. 102.

ugualmente impiegato per il tempio della Concordia»[226], e pregava Politi di verificare l'applicabilità del sistema[227].

Tali considerazioni costituiscono una testimonianza significativa degli sforzi di applicare metodi di indagine comparata tra i monumenti della Grecia continentale e della Magna Grecia e della Sicilia, che sappiamo essere stata tentata anche da Ittar con i suoi studi sul dorico siceliota di Selinunte, Agrigento e Segesta[228]. Di un tale interesse sono prova anche gli unici disegni non relativi all'Acropoli di Atene contenuti nel terzo volume delle tavole londinesi[229]: una *Elevation of the temple of Concord at Agrigentum in Sicily*[230] e un *Plan of the temple of Concord at Agrigentum in Sicily*[231]. In questo secondo grafico compare *ancors* la variazione degli interassi registrata anche per il Partenone; rispetto all'elevato di quest'ultimo, invece, il prospetto del Tempio della Concordia mostra una maturazione, evidente nella corretta restituzione della soluzione del conflitto angolare nel fregio, le cui ultime due metope appaiono progressivamente più ampie delle precedenti.

Tav. 22

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 38.9x19.7. Cornice a linea singola.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Fianco.

Scala grafica: in basso al centro, scala grafica di mm 138, con dieci suddivisioni principali.

Didascalia: *Temple de Minerve*.

Annotazioni: a matita, sul fregio e sulla crepidine, rispettivamente ad Est e ad Ovest: «A» e «B». In calce al foglio: «si avverte che questo disegno non si deve incidere ad inverso mentre l'angolo A deve venire in B così la prima metopa sarà in A».

[226] *Ibidem*, p. 103.

[227] Per facilitare le operazioni di misurazione, Hittorff cominciò col suggerire la verifica della perpendicolarità delle colonne rispetto ad una serie di orizzontali fissate in corrispondenza del suolo, degli intercolumni, dell'architrave e del gocciolatoio. La misurazione venne affidata ad un architetto, Cavallari, del cui operato Hittorff ebbe motivo di dubitare. Dal rilievo effettuato, infatti, risultò una inclinazione dello stilobate di soli 7 mm sul fronte longitudinale di 40 m, e addirittura di 32 cm (una misura visibile anche a occhio nudo) su quello corto. Hittorff si vide quindi costretto a domandare all'amico Politi di assistere personalmente («sous vos yeux») alle future verifiche sul campo.

[228] Cfr. *supra*, cap. II, n. 54.

[229] Vi è anche una «Icnografia del tempio di Minerva Suniade» (British Museum, *Elgin Papers*, vol. III, inv. 9626, tav. 11).

[230] *Ibidem*, inv. 9626, tav. 1.

[231] *Ibidem*, inv. 9626, tav. 12. Entrambi i titoli sono apposti a matita da mano diversa da quella dell'autore.

Fianco sud del Partenone.

Si tratta di una ipotesi di ricostruzione, con orientamento speculare. L'avvertimento di pugno dell'autore conferma, infatti, che il disegno fu redatto ribaltato, in vista di una semplificazione massima del lavoro di incisione: la parte sinistra del foglio rappresenta, dunque, la fronte orientale del tempio e viceversa. Ciò è, d'altra parte, evidente per il numero di filari di fondazione della crepidine in vista nei due lati brevi, coerente rispetto alle tavole precedenti (tavv. 18-21). É qui riproposta, inoltre, la soluzione del conflitto angolare a livello del fregio già riportata nella tav. 17.

La serie londinese propone anch'essa una ricostruzione del lato sud[232], arricchita dalla riproduzione delle decorazioni metopali. Vi manca, invece, il riferimento alla fondazione e al supposto andamento del piano roccioso naturale; ciò conferisce al grafico una più spiccata connotazione di ricostruzione astratta.

Tav. 23

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 39.3x20.1. Cornice a linea singola.
Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.
Rappresentazione: proiezione ortogonale. Sezione.
Scala grafica: assente.
Didascalia: assente.

Sezione longitudinale assiale del Partenone.

Nel pronao e nell'opistodomo, esattamente speculari; si nota una resa semplificata dei lacunari del soffitto, precisati nella tavola di dettaglio 34.

Nel vano accessibile dall'opistodomo, è restituita una delle due file di colonne ioniche ipotizzate in pianta (tav. 17). L'ordinamento ha una base attica con scozia tra due tori, di un tipo che, sebbene privo di plinto, sembra mediato dalle basi dell'Eretteo, piuttosto che dagli altri esempi dell'Acropoli[233]; così è, probabilmente, anche per il capitello.

La cella è caratterizzata dalla presenza di un doppio ordine colonnato, ionico inferiormente e corinzio al di sopra. Tale ipotesi di restituzione appare alquanto insolita, né è archeologicamente documentata; il modulo delle colonne, peraltro, sembra rimandare al già menzionato rifacimento tardo-imperiale della cella[234].

Contrariamente alle tavole precedenti (tavv. 17, 21), il muro orientale,

[232] British Museum, *Elgin Papers*, vol. III, inv. 9626, tav. 3. Sul disegno vi è una frettolosa annotazione a matita «SOUTH», non apposta dall'autore.

[233] Vi sono analogie anche con le basi del Tempio ionico sull'Ilisso; non sappiamo, tuttavia, cosa dell'edificio, distrutto nel 1778, fosse noto ad Ittar, a parte gli accurati rilievi di Stuart e Revett.

[234] Travlos (1971, p. 456, fig. 576) tuttavia, immagina un doppio ordine dorico.

restituito continuo in pianta, appare qui interrotto da un ingresso.

Tav. 24

Foglio cm 52x 36; campo disegnato: cm 35.9x 19.4. Cornice a linea singola.
Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.
Rappresentazione: prospetto.
Scala grafica: assente.
Didascalia: assente.

Riproduzione delle metope del lato sud del Partenone[235].

È scontata da parte di Ittar la scelta delle lastre del lato meglio preservato dell'edificio. La decorazione del fregio degli altri lati fu interessata, infatti, dallo scalpellamento conseguente alla trasformazione del tempio in chiesa cristiana, particolarmente radicale nel caso del fianco nord, più esposto, di cui sopravvive oggi meno della metà delle metope.

Delle lastre rappresentate in questa tavola, soltanto la n. 1 è ancora *in situ*[236]; le 2-9 e 26-32 furono asportate dall'*équipe* Elgin e si trovano oggi presso il British Museum[237]; la 10 è custodita al Louvre; la 12 nel Museo dell'Acropoli, mentre quelle centrali (11, 13-25), danneggiate dall'esplosione del 1687, sono note soltanto dai disegni di Carrey[238].

Tav. 25

Foglio tagliato e adattato alle dimensioni delle tavole dell'album (cm 52x36); campo disegnato: cm 48.3x30.4. Cornice a doppia linea.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale, sezioni di dettaglio e relativi prospetti.

Scala grafica: in basso al centro, scala grafica di mm 146, con dieci suddivisioni principali.

Didascalia: assente.

Annotazioni: a matita, oltre ad alcune misure, in alto a sinistra: «Angolo Nord Est»; in basso a destra: «Angolo Sud Ovest».

[235] BROMMER 1967, II, tavv. 149-153; BOARDMAN-FINN 1985, pp. 232-237.

[236] Unitamente alle metope dei lati brevi, sebbene fortemente danneggiate, e a quelle del fianco nord.

[237] COOK 1995^7, pp. 18-24.

[238] BOARDMAN 1985, pp. 104-105, fig. 90.

Dettagli del Partenone.

In alto a sinistra, pianta e fronte orientale dell'angolo nord-est, identificabile sulla base del soggetto della metopa angolare[239]. La pianta è tracciata alla quota del fregio. I dettagli documentano non solo l'articolazione dei blocchi che compongono l'apparecchio, ma scendono fino a sottolineare l'anatirosi perimetrale dei giunti.

Al centro, sezione trasversale, redatta alla stessa scala degli altri dettagli e tracciata sull'asse di una delle colonne dei lati lunghi, come conferma l'apparecchio dei blocchi di architrave, diverso rispetto alla soluzione angolare[240]. Sono evidenziate le grappe a coltello per la connessione verticale dei blocchi e le decorazioni dipinte pertinenti sia alle modanature interne di coronamento del fregio, sia all'architrave dei lacunari del soffitto (cfr. tav. 30).

Tale grafico va letto in parallelo con il fianco nella parte destra del foglio, finalizzato allo studio dell'ordinamento architettonico, e in cui risulta ancora meglio apprezzabile l'ipotesi ricostruttiva della copertura e del coronamento; sono visibili le decorazioni a palmette delle *regulae* e quella a meandro della tenia, oggi ridotte a tenuissime tracce[241].

La tavola costituisce la prima di una serie (tavv. 25-28, 31-32) di disegni concentrati sugli aspetti tecnici e costruttivi del Partenone[242], particolarmente posti in risalto da Hittorff nella sua presentazione della *Recueil* alla Società delle Belle Arti di Parigi:

«[...] Il lavoro di Stuart e Revett è insufficiente soprattutto per difetto di particolari schiarimenti sul sistema generale di costruzione e specialmente sul modo adoperato da' Greci pe' soffitti e per le coperture di marmo che rivestivano i loro edifici [...]. Dalle fondamenta sino al comignolo dell'edificio [il Partenone] nulla par che sfuggisse alle dotte investigazioni del sig. Ittar onde egli ebbe copiosa messe di scoperte novelle. [...] Aggiungasi a questi importanti risultati l'aver dato tutta la dimostrazione tecnica della struttura dei soffitti in marmo del Pteroma del tempio e di tutte le parti onde componevasi il suo tetto, come sarebbe il disegno particolare de' coppi delle tegole ordinarie e delle tegole di comignolo delle antefisse delle gronde e degli acroteri e si avrà un'idea della indefessa applicazione che fu necessaria a tal lavoro»[243].

[239] BROMMER 1967, I, p. 38; II, tav. 79.

[240] Cfr. MARTIN 1965, p. 472, fig. 212.

[241] KORRÈS 1994b, p. 70, fig. 18.

[242] Le tavole di dettaglio della serie londinese sono due (British Museum, *Elgin Papers*, vol. III, inv. 9626, tavv. 6 e 9) più una serie di schizzi dai taccuini (British Museum, *Elgin Papers*, vol. V, inv. 9628, tavv. 19-29). Tutti questi disegni, tuttavia, per quanto in qualche caso artisticamente più notevoli di quelli catanesi, rivelano un approccio più tradizionale, affrontando il tema che in assoluto, dal Rinascimento in poi, era stato il più fortunato presso gli architetti che si accingevano allo studio dell'Antico: gli ordini architettonici. Si tratta dunque di rilievi di colonne, fregi, cornici e ornati.

[243] HITTORFF 1835, pp. 5, 12-13.

L'insistenza sul tema della copertura del Partenone da parte di Ittar trova spiegazione nel dibattito archeologico contemporaneo, particolarmente a seguito dell'ipotesi di Stuart e Revett intorno ad un arrangiamento ipetrale della cella, basata su un'errata interpretazione delle colonne pertinenti alla basilica cristiana costruita all'interno del tempio[244].

Tav. 26

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 49.6x31.6. Cornice a doppia linea.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale, sezioni di dettaglio e relativi prospetti.

Scala grafica: assente.

Didascalia: *Details*.

Annotazioni: a matita, in alto fuori dal campo disegnato: «Minerva». Al centro a ds.: «Angolo Nord ovest».

Dettagli del coronamento e della copertura del Partenone.

A sinistra, sezione longitudinale della quota del fregio. L'attenzione appare rivolta soprattutto all'orditura lignea del tetto e all'apparecchio del manto di copertura.

Al centro, fronte di un angolo, forse quello sud-orientale (versante sud) o quello nord-occidentale (versante nord); quest'ultima identificazione, suggerita dall'annotazione a matita di Ittar, non è, tuttavia, praticabile per via del soggetto della metopa, che non trova, tra l'altro, confronti in nessuna delle lastre dell'intero fregio.

A destra, in basso: fronte dell'angolo sud-est (versante orientale)[245]; in alto: sezione trasversale della stessa membratura, seppure dalla quota della cornice.

Tav. 27

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 48.5x30.7. Cornice a doppia linea.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Sezioni, pianta e pianta iposcopica.

Scala grafica: entro cornice a linea tripla, in basso al centro, scala grafica di mm 180, con dodici suddivisioni principali e dodici secondarie nel primo intervallo.

[244] GALLO 1999, p. 89.

[245] BROMMER 1967, II, tav. 39.

Didascalia: *Details*.

Partenone. Dettagli strutturali di un angolo della cornice.

A sinistra, pianta di un angolo della cornice[246]. Questa è immaginata priva delle membrature di coronamento, in modo da evidenziare gli accorgimenti tecnico-costruttivi: le grappe metalliche a doppia T; i solchi per leva presso i giunti dei blocchi; l'incasso quadrilatero per l'alloggiamento dei blocchi rampanti terminali delle falde; i fori passanti per l'ancoraggio dei puntoni, l'incasso ad L atto ad alleggerire la cornice stessa. Sul grafico sono indicate le tracce di sezione relative ai dettagli riportati in alto a sinistra (sezioni longitudinale e trasversale di un blocco di cornice).

A destra, in basso: pianta iposcopica del blocco angolare di cornice; in alto, sezioni trasversali di blocchi di cornice (AB e CD in pianta).

Grafici assai simili, sebbene con un stile più attento agli effetti pittorici, erano stati redatti pochi anni prima da Fauvel (tav. VI).

Tav. 28

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 49.2x31.3. Cornice a doppia linea.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale; piante, sezioni e fronti. Due rappresentazioni prospettiche di dettaglio.

Scala grafica: assente.

Didascalia: assente.

Dettagli relativi al manto di copertura del Partenone (tegole, coppi coprigiunti e antefisse).

Per ritrovare traccia presso gli studiosi della stessa acribia di notazioni tettoniche e morfologiche proprie di questi disegni, si sarebbe dovuto attendere quasi un cinquantennio[247] (fig. 25).

A sinistra, in alto: pianta di un angolo della copertura. Si tratta di uno studio relativo all'orditura delle tegole corinzie: ognuno dei tre tegoloni di bordo sottendeva tre file di tegole con i relativi coprigiunti, i quali si attestavano contro appositi risparmi sul filo del bordo interno delle tegole stesse. I giunti di queste ultime erano, a loro volta, coperti da coppi che non arrivavano tutti fino al bordo della falda[248].

[246] Cfr. ORLANDOS 1976, tav. 36.

[247] PENROSE 1851.

[248] A. ORLANDOS, *Notes on the Roof Tiles of the Parthenon*, in *Hesperia* suppl. 8, 1949, p. 260.

In basso: pianta di un angolo della copertura, riferita alle sole tegole di bordo. Si notano qui il piano di posa delle lastre di *sima* frontonale, le alette delle tegole destinate alla messa in opera dei coppi coprigiunti e gli incassi per antefisse, dalla cadenza più ampia.

A destra, in alto, sono meglio precisate le connotazioni dei vari tipi di tegole, coprigiunti e antefisse impiegati. Riguardo a queste ultime, va sottolineata la restituzione secondo uno schema confermato soltanto molto più tardi dal ritrovamento di alcuni esemplari presso la Torre dei Venti da parte di Orlandos, in mezzo a materiale di varia provenienza[249].

In basso, sezione di un angolo del frontone, con *geison* e *sima*, indicata con apposita traccia in pianta e finalizzata alla descrizione dell'apparecchio. Sulla parte terminale della *sima*, vi è l'incasso per l'acroterio angolare.

Tav. 29

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 48.2x30.6. Cornice a linea doppia.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Fronti e sezioni.

Scala grafica: canna di mm 226, con tre suddivisioni principali.

Didascalie: In alto, al centro del foglio, *Details au quart d*[e] *l*[']*execution*. In alto, a sinistra: *Moitie du chapiteaux du pilastre d*[e] *la Cella. Vue de face*. Al centro, a matita: *Fusarole des angles au grandeur d'execution*. A destra, in alto: *Gouttes de l'architrave des colonnes du portique*; al centro: *Fusarole des* […] *grandeur d'execution*, rispettivamente *coupe sur la largeau; coupe sur la longueur*; in basso, a matita: *Morceau appartenant* [sic] *aus cassons du soffitte du portique ou du peristyle*.

Partenone. Dettagli della decorazione architettonica della cella (fig. 26).

A sinistra, base e capitello di una testata d'anta, con le relative modanature di coronamento: tondino a fuseruole e astragali e *kyma* ionico ad ovuli e freccette; manca nel disegno la decorazione dipinta del *kyma* al di sopra degli ovuli, costituita da un motivo a foglia dorica[250]. Da notare, invece, la restituzione del pilastro provvisto di una base in realtà inesistente.

Al centro, dettaglio del tondino.

A destra, in alto: sezione e relativa fronte del coronamento di architrave

[249] *Ibidem*, p. 264. Tale rinvenimento correggeva l'ipotesi di Bühlmann sulla terminazione delle antefisse, dimostrando che essa era a prisma triangolare con i lati verticali, anziché tronco-piramidale (J. BÜHLMANN, *Die Architektur des Klassischen Altertums und der Renaissance*, Eszlingen 1913, tav. 6, fig. 10).

[250] Cfr. restituzione di ROCCO 1994, p. 42, fig. 17.

(anch'esso rappresentato privo di dipinture); al centro: sezione trasversale e longitudinale del tondino dell’anta; in basso: blocco di architrave del soffitto, probabilmente pertinente al pronao o dell'opistodomo[251].

Tav. 30

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 48.5x31. Cornice a linea doppia.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Fronti e sezioni.

Scala grafica: in basso al centro, canna di mm 152, solo parzialmente suddivisa; sono segnati dodici intervalli.

Didascalie: In alto, al centro del foglio: *Details*. In alto a sinistra: *Au quart del’* [sic] *execution*; al centro, sulla fascia a meandro: *Au quart del’*[sic] *execution*; in basso a destra, sull’ultima fronte di dettaglio: *Au quart del’* [sic] *execution*.

Partenone. Decorazione architettonica della cella[252].

La tavola va letta in sequenza rispetto alla precedente. Le modanature rappresentate sono pertinenti alla cornice e al soffitto.

A sinistra, soluzione angolare del coronamento del fregio, e dell'architrave del lacunare del soffitto. Spicca la decorazione dipinta delle modanature: un *kyma* liscio con motivi a foglie lesbie asiatiche separate da lancette è sormontato da una fascia dipinta a doppio meandro; il coronamento di quest'ultima, dal profilo a becco di civetta, è decorato da un motivo a foglia dorica con palmetta aperta all'angolo. La fascia dell'architrave che sorregge i lacunari è dipinta con motivi a palmette e fiori di loto speculari; la modanatura di coronamento ha un profilo a *kyma* ionico liscio, dipinto ad ovuli separati da lancette.

Al centro, profili delle stesse modanature e dettaglio della decorazione a meandro e tondino a perline e astragali della fascia dei lacunari[253].

In alto a destra, prospetto di triglifo, con indicazione del profilo interno; si tratta di un dettaglio la cui presenza stupisce in questa tavola dedicata alla cella. Il triglifo è, infatti, evidentemente riferibile al fregio esterno, dal momento che il fregio del *naos* era, com’è noto, a bassorilievo continuo.

In basso a destra, particolare del coronamento dell'architrave della cella, con decorazione dipinta a palmette e fiori di loto sulla *regula* e a meandro sulla *tenia*[254].

[251] ORLANDOS 1976, tavv. 85-87.

[252] Schizzi preparatori in McCt, cart. 2189, fol. 13270.

[253] Probabilmente di quest'ultimo, per via della maggiore praticabilità rispetto al pronao.

[254] Queste modanature erano dipinte sia nel caso dell'architrave della cella, sia in quello dell'architrave esterno, sebbene quest'ultimo venga rappresentato acromo nella tavola precedente, più concentrata sulle modanature architettoniche.

È questo uno dei disegni che suscitarono maggiormente l'interesse di Hittorff, già per suo conto impegnato a dimostrare l'esistenza della decorazione policroma nei templi della Grecia continentale:

«Preciso e scrupoloso ne' profili de' capitelli e delle principali modanature, di cui egli ha pur disegnato i contorni a grandezza naturale, lo è ugualmente per le particolarità di ornato, di cui ha scoperte numerose tracce. Sulle trabeazioni esterne si vede la palmetta, il loto, i rosoni e i meandri che arricchiscono i listelli e le modanature; e sulla faccia delle fasce e delle travi interne gli stessi ornamenti di forma variata. [...] e noi già citammo questi esempi in appoggio delle nostre ricerche sull'esistenza permanente dell'architettura policroma ne' più bei secoli dell'arte presso i Greci»[255].

Sebbene le decorazioni dipinte del Partenone fossero già state notate ed episodicamente documentate da Fauvel, i disegni di Ittar costituiscono uno dei primi repertori più completi di questo aspetto dell'architettura greca, la cui conoscenza si potrà dire ormai acquisita soltanto con la pubblicazione di Penrose.

Non è improbabile, inoltre, che tale puntuale registrazione da parte di Ittar avesse lo scopo di documentare l'insolita presenza di modanature e decorazioni dipinte (*kymatia* ad ovuli; palmette; foglie lesbie) estranee alla tradizione dell'ordine dorico, cioè quella tendenza ad un sincretismo degli ordinamenti che si sarebbe vieppiù affermata nel corso del IV e III sec. a.C.[256].

Tav. 31

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 49x31.2. Cornice a doppia linea.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale, sezioni e fronte. Visione prospettica.

Scala grafica: in basso a sinistra, tre canne sovrapposte, tutte di mm 272, rimaste prive di suddivisioni.

Didascalia: In alto, al centro del foglio: *Details*.

Annotazioni: a matita, in alto, fuori dal campo disegnato: «minerva».

Partenone. Sezione trasversale del coronamento (*geison* e *sima*)[257]. In evidenza, la grappa a coltello; nel sottosquadro del *geison* si nota la modanatura a becco di civetta poi sviluppata in alto a destra del foglio, assieme al *kyma* di

[255] HITTORFF 1835, pp. 12-13.

[256] Per il IV sec. a.C., per esempio: Tempio di Apollo a Bassae, Santuario di Labraunda, Tempio con colonnato ionico a Canosa; per il III sec. a.C.: piccolo Tempio di Zeus nell'Agorà superiore di Pergamo, Mausoleo di Bélévi (HELLMANN 2002, pp. 179-185).

[257] Cfr. ORLANDOS 1976, tavv. 71-73.

coronamento del gocciolatoio stesso (in basso).

In dettaglio sono rese anche una grappa a doppia T e una a coltello, quest'ultima utilizzata per l'ancoraggio della lastra marmorea pertinente alla *sima* rampante.

Tav. 32

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 49x31. Cornice a linea doppia.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Pianta iposcopica, pianta, prospetto.

Scala grafica: in basso a sinistra, due canne sovrapposte, entrambe di mm 130, rimaste prive di suddivisioni.

Didascalia: In alto, al centro: *Details*. In alto a sinistra: *Chapiteau des colonnes du Peristyle*.

Annotazioni: a matita, in alto, fuori dal campo disegnato: «minerva».

Partenone. Dettagli della crepidine e del peristilio.

A sinistra, in alto: piano di attesa dell'abaco, con indicazione dei tre blocchi di architrave e degli alloggiamenti per le grappe a coltello e dei solchi per leva; in basso: pianta iposcopica di un capitello della peristasi.

A destra, estremità orientale della peristasi sud del Partenone. La bussola ai piedi della crepidine consente un rapido orientamento del grafico. L'attenzione è rivolta soprattutto all'apparecchio della crepidine e delle sue sostruzioni. Come già osservato, tali acquisizioni costituiscono l'esito di un saggio di scavo appositamente condotto dagli inviati di Elgin per indagare le peculiarità tecnico-costruttive delle sostruzioni (tav. 19).

Tav. 33

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 48x31.6. Cornice a linea doppia.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Sezioni e fronte.

Scala grafica: assente.

Didascalie: in alto, al centro: *Détails grandeur d'execution*. Sull'abaco: *partie de l'abaque*; sull'echino: *Echine*; presso gli anuli: *Annelets* [sic]; in basso a sinistra: *Profil du chapiteau des colonnes du portique*. Al centro del foglio, sotto il profilo di scanalatura più alto: *Moitie de Cannelure des Colonnes du portique*; sotto quello più basso: *Moitie de Cannelures des Colonnes du Peristyle*. In alto a destra, sopra l'alzato: *annelets* [sic] *partie de cannelure*.

Partenone. Profilo di un capitello del pronao o dell’opistodomo, rappresentato al vero. Didascalie contrassegnano gli anuli, l’echino e il piano di spicco dell'abaco.

Al centro, profili delle scanalature di una colonna del pronao o dell'opistodomo (più in alto) e di una del peristilio (più in basso) a confronto.

A destra, alzato del *summo scapo*.

Tav. 34

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 49.2x31.2. Cornice a linea doppia.
Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.
Rappresentazione: proiezione ortogonale. Sezione.
Scala grafica: assente.
Didascalia: assente.

Partenone. Sezione longitudinale di dettaglio, passante per l’ambulacro meridionale.

Le membrature in proiezione sono relative sia al pronao e alla cella, sia anche alla peristasi settentrionale, rappresentata in secondo piano, con il chiaro intento del raffronto tra i due ordini colonnati.

Si notano i dettagli dei lacunari con i relativi architravi all’imposta e la puntuale registrazione del piano del pronao, leggermente ribassato rispetto al suo stilobate[258].

È, infine, da sottolineare l'invenzione, da parte di Ittar, di una base sottoposta alla lesena d'anta, coerentemente con quanto già riportato nella tav. 29 e nei prospetti del monumento.

Tav. 35

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 48.5x30.5. Cornice a doppia linea.
Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.
Rappresentazione: spaccato prospettico.
Didascalia: assente.

Partenone. Spaccato prospettico, finalizzato alla documentazione dell’apparecchio dell’elevato (cella e peristasi).

La tavola evoca una sorta di cantiere aperto della fabbrica. Si osservano, infatti, la sola sezione inferiore della cella con il suo *toichobate*, alcune membrature della peristasi non ancora rifinite (tamburi delle colonne non scanalati,

[258] *Ibidem*, tav. 103.

bugne risparmiate per il sollevamento e non scalpellate), e altre dell'epistilio non ancora messe in opera (lastra di triglifo, blocco di cornice).

Il grafico si configura, dunque, non soltanto o non tanto come rilievo dell'esistente, ma anche come riflessione teorica su tematiche tecnico-costruttive. È evidente, infatti, come le connotazioni edilizie siano evidenziate al massimo nella tavola (fori per i perni nei tamburi e nell'echino del capitello; incassi per le lastre metopali nei triglifi; atteggiamento del blocco di cornice etc.).

Tav. 36

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 46x30.8. Cornice a linea tripla.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita, china e velature ad acquerello.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Pianta.

Scala grafica: in basso a destra, tre canne sovrapposte. Quella superiore di mm 150 priva di suddivisioni; quella centrale di mm 165 priva di suddivisioni; quella inferiore di mm 190, con cinque suddivisioni principali, dieci secondarie nel primo intervallo, e indicazione delle decine.

Orientamento: freccia piumata con indicazione del Nord, a destra, leggermente ruotata rispetto al margine.

Didascalie: in alto a sinistra: *Plan du Temple d'Ere*. Portico orientale: *Portique*; portico meridionale: *Portique*; nel camminamento conducente alla Loggia delle Cariatidi: *chemin souterrain* [sic].

Legenda: incompleta. Sono indicati punti da 1 a 7.

Pianta dell'Eretteo[259].

La questione delle conoscenze e delle rappresentazioni sette-ottocentesche relative a questo monumento è piuttosto complesso; innanzitutto, gli interventi e le trasformazioni da esso subite[260] avevano reso molto difficoltosa la lettura dei resti archeologici[261]. A ciò si aggiungeva l'esigenza da parte dei viaggiatori di sottoporre a verifica le notizie di carattere storico-mitologico connesse dalle fonti ai diversi vani dell'edificio[262].

[259] Alcuni schizzi di dettaglio dell'Eretteo si trovano in: McCt, cart. 2189, fols. 13265-13266. Sul monumento, recent. A. MPAKANDRITSOU, *Ερέχθειον, αρχιτεκτονική μορφή και λατρευτικός χαρακτήρας*, Rethymnon 2004.

[260] Un restauro dopo l'incendio del 406 a.C.; un restauro di età augustea (25 a.C. ca.), a seguito di un nuovo incendio; la trasformazione in basilica bizantina; le consistenti manipolazioni turche posteriori all'occupazione di Atene (1458) (*The Erechtheum*, pp. 423-536).

[261] Inwood è praticamente l'unico a menzionare manipolazioni posteriori all'età ellenistica (*The Erechtheum*, p. 492, n. 2).

[262] Recentemente Pautasso (A. PAUTASSO, *Tra* Skira *e* Bouphonia. *Dove cercare l'Eretteo?*, in *CronArch* 33, 1994, pp. 85-102) ha posto in discussione l'identificazione tradizionale dell'Eretteo e ha

Il grafico di Ittar riflette tali problematiche in una interpretazione spesso poco attendibile delle strutture, peraltro, non tutte pertinenti all'assetto originario del monumento.

Il corpo centrale è rappresentato come composto da tre ambienti, sebbene a quote differenti tra loro; i due più orientali del livello superiore appaiono separati da un muro trasversale caratterizzato con un puntinato e interrotto da un varco sull’asse centrale. Di tale muro, totalmente demolito con la trasformazione dell'Eretteo in basilica cristiana[263], si percepivano, probabilmente, i soli innesti nei muri longitudinali dell'edificio[264]. Stesso destino aveva subito il muro della fronte est dell'edificio, radicalmente asportato per fare posto all’abside cristiana e indicato nel grafico come ipotesi di restituzione. Sul piano del portico est sono proiettati i lacunari del soffitto originario.

Il settore occidentale del monumento è intercettato dal piano di sezione alla quota del portico nord, inferiore a quella della parte orientale dell'edificio.

Tale settore è distinto in una cella e un vestibolo. La prima è suddivisa in tre navate da due file di quattro colonne[265]. Il vestibolo è restituito in comunicazione con tale cella mediante quattro varchi e raccordato ad essa da altrettanti gradini. Il piano di calpestio del vano interno, ipogeo, e quello del vestibolo, dato il dislivello, coincidono con il piano del portico nord.

Di tale lettura, nonostante alcuni interventi grafici di congettura, va sottolineata la corretta decodificazione dell'originaria intenzione progettuale di tutto il settore ovest del monumento. Lo stretto vano più occidentale che avrebbe costituito il nartece della chiesa cristiana, avrebbe dovuto svolgere, anche in età classica, la medesima funzione di disimpegno e accesso alla cella ovest. Il progetto originario, poi abbandonato, prevedeva appunto un vestibolo in tale area[266] – denominata *prostomiaion* dalle fonti[267] – che collegava il portico nord alla Loggetta delle Cariatidi passando in tangenza alla cella del corpo centrale.

L’articolazione di questo settore così come immaginato da Ittar, in particolare i raccordi tra le quote di agibilità, sono meglio decodificabili attraverso la sezione longitudinale di ricostruzione del monumento (tav. 45)[268]. È evidente,

proposto di localizzarlo nel santuario altrimenti assegnato a Zeus *Polieus*.

[263] *The Erechtheum*, p. 146.

[264] Pausania, invece, probabilmente a causa della indipendenza dei due ambienti, ricordava un «doppio edificio» (διπλοῦν γάρ ἐστι τὸ οἴκημα) (I, 26, 5).

[265] Indicate come ipotesi di restituzione dovevano riprodurre, nell’ipotesi di Ittar, un’identica articolazione architettonica a livello superiore. Non riporta, tuttavia, tracce dell’innesto di questo solaio di separazione tra i due piani (tav. 45).

[266] *The Erechtheum*, p. 169. Vedi anche: C.H. WELLER, *The Original Plan of the Erechtheum*, in *AJA* 25, 1921, pp. 130-141.

[267] BERVE-GRUBEN-HIRMER 1961, p. 200; *The Erechtheum*, I, pp. 161, 312-313.

[268] Alla luce delle lacune della struttura, Ittar compendia in un’unica pianta tutti i dati

infatti, che la metà orientale è rappresentata ad una quota superiore rispetto al resto dell'edificio; per la parte nord-occidentale la sezione orizzontale scende ad intercettare la cella ipogeica, il vestibolo e il portico nord, per risalire, infine, alla quota delle finestre della fronte ovest.

Ciò spiega, fra l'altro, la presenza nel grafico delle piccole aperture a cuneo nei lati lunghi dell'edificio (fig. 27)[269], praticate a livello del primo filare inferiore di ortostati del lato sud, cioè ad una quota molto inferiore rispetto alle finestrature ovest. Ittar è il primo a registrarle[270], sebbene nel numero di due, anziché tre, per ogni lato e, contrariamente al vero, in corrispondenza assiale fra loro.

L'articolazione della fronte ovest è quella pertinente alla fase romana; ciò appare chiaro per la presenza dell'alto muro visibile alle estremità nord e sud della fronte stessa, che aveva sostituito le semplici grate di età classica (fig. 28)[271].

Tutta l'area di perimetrazione proveniente dai Propilei e collegata al portico nord dell'Eretteo è fortemente regolarizzata; mentre, presso la fronte ovest è riportato un ipotetico stretto camminamento[272]. L'invenzione da parte di Ittar di tale corridoio, già rappresentato nella planimetria dell'Acropoli (tav. 4), è riconducibile ad alcuni dati connessi sia all'evidenza archeologica sia alle testimonianze delle fonti.

Per quanto riguarda le emergenze architettoniche, un ruolo decisivo fu svolto dalla soluzione di continuità dal muro di fondazione dell'antico Tempio di Athena Poliàs, su cui si impostava la Loggia delle Cariatidi. Stuart e Revett interpretarono tale struttura come muro di contenimento del terrazzamento a Sud; Ittar, invece, ne ipotizzò la funzione di muro d'ambito di un ambulacro sotterraneo. Hittorff, nel suo elogio della *Recueil*, presentò questa ricostruzione come «nuova scoperta», interpretandone le finalità: «[...] faremo osservare [...] la scoperta di una via sotterranea incavata a traverso del subbasamento di questo tempio [il Tempietto di

disponibili.

[269] Su di esse Karl Boetticher (K. BOETTICHER, *Ueber die lezte bauliche Untersuchung des Erechtheion auf der Akropolis von Athen,* in *Z. Bauwesen* 9, 1859, pp. 203-210, 317-336) avviò un dibattito che approdò ad un'attribuzione alla fase cristiana dell'Eretteo e ad una datazione tra la fine del VII e l'inizio dell'VIII secolo d.C. (*The Erechtheum*, pp. 513-515). Più recentemente, forse con argomentazioni non del tutto convincenti, è stata tentata una riconsiderazione in favore dell'ipotesi della pertinenza delle aperture alla fase originaria del monumento e di una loro funzione cultuale (A. PAPANIKOLAOU, *Τα σχιστοείλους ορφές νοίγματα στο Ερεχθείο*, in *ArchDelt* 33.1, 1978 [1984], pp. 191-197).

[270] Due finestre del muro nord erano state rappresentate in un prospetto dell'interno della cella da parte dell'architetto inglese Joseph Woods (J. WOODS, *Letters of an Architect from France, Italy and Greece*, London 1818); tutte tranne quella ovest del muro sud, tampognata, appaiono nei disegni di Jacques-Martin Tétaz (J.M. TÉTAZ, *Restauration du Temple d'Erechthée à Athènes,* Paris 1848). Cfr. *The Erechtheum*, pp. 513-515.

[271] *Ibidem*, p. 66; MARTIN 1980, p. 47.

[272] Ittar lo immagina chiuso da una cancellata (cfr. tav. 39).

Athena Nike]. Questa strada lunga seicento piedi conduce per una doppia porta aperta nelle mura della città fino alla grotta di Pandrosa situata sotto il portico del tempio d'Eritteo»[273].

Tale lettura era stata, molto probabilmente, elaborata sulla base del racconto del rito delle Arrefore narrato da Pausania[274] e da questi soltanto indirettamente connesso al Tempio di Pandroso[275], figlia di Cecrope, il mitico fondatore di Atene: il *Pandroseion* è, nel racconto, semplicemente «adiacente al tempio di Athena»[276], vero teatro della festa. Questa celebrazione, tuttavia, viene correlata da Ittar alla zona della Loggia della Cariatidi, probabilmente a ragione del soggetto stesso delle statue – fanciulle recanti una cesta sul capo – e della presenza di un ambiente ipogeico che suggerì all'architetto l'ipotesi di una lunga processione dal carattere ctonio, sulla scorta di Pausania, attraverso l'Acropoli. Solo in parte sottostante alla Loggia delle Cariatidi, la "grotta" artificiale segnata in pianta e meglio precisata nelle tavole successive (tavv. 39-40), era, in realtà, la tomba di Cecrope, uno degli ambienti ipogeici dell'Eretteo.

Non vi è traccia nel grafico degli altri, i quali, insieme al *Cecropion*, costituivano il cuore dei culti ctoni del tempio: la cripta del figlio delle forze di sotterra Eritteo-Erittonio, antichissimo re di Atene dai piedi di serpente, posta al di sotto della cella occidentale[277]; la fonte di acqua salata sotto il portico nord fatta zampillare da Poseidone che colpì la roccia con il suo tridente[278] (Paus. I, 26, 5; Apollod. III, 178).

Il portico era sorto, appunto, come baldacchino colonnato destinato a custodire lo σχῆμα τριαὶνης, che era sottolineato sia da una lacuna intenzionale

[273] HITTORFF 1835, p. 7.

[274] «Accanto al tempio di Athena vi è il tempio di Pandroso, la quale fu la sola delle sorelle ad essere incolpelvole riguardo al pegno affidatole [...]. Non lontano dal tempio della Poliade abitano due giovinette, che gli ateniesi chiamano Arrèfore; per un certo tempo esse vivono presso la dea, ma quando giunge la festa, compiono di notte quanto segue. Caricatisi sul capo alcuni oggetti che la sacerdotessa di Atena dà loro da portare –né quella che li affida sa cosa dà, né lo sanno quelle che li portano –; non lontano, in città, vi è il recinto della cosiddetta Afrodite dei Giardini, attraversato da un passaggio sotterraneo naturale. Qui le fanciulle scendono, lasciano sotto terra il loro fardello, e in cambio ne raccolgono un altro ben coperto, che portano via; quindi esse vengono congedate, e altre ragazze sono condotte sull'Acropoli al loro posto» (Paus. I, 27, 2-3). Sull'edificio da alcuni identificato nella casa delle Arrefore, vedi: HURWIT 1999, pp. 199-200.

[275] Oggi identificato poco ad Ovest dell'Eretteo.

[276] Cioè alla cella occidentale dell'Eretteo, dove era custodito lo *xoanon* di Athena Poliàs (TRAVLOS 1971, p. 213).

[277] TRAVLOS 1971, p. 218, fig. 281.

[278] W. HOEPFNER in *The Erechtheum*, I, pp. 104-107; *ibid.*, II, tavv. VII, IX; ID., *Probleme der Topographie und Baugeschichte*, in *Kult und Kultbauten auf der Akropolis, Int. Symp., Berlin 7-9 july 1995*, Berlin 1997, pp. 158-159; per una sintesi della distribuzione dei culti nell'Eretteo, GRECO-OSANNA 1999, p. 178.

nella pavimentazione, obliterata in conseguenza della trasformazione del portico in magazzino militare e, dunque, non vista da Ittar; sia da un *opaion* nel tetto (fig. 29)[279], tuttavia assente nella proiezione in pianta del soffitto a lacunari.

Uno degli interessi della tavola consiste nella lucida interpretazione del ruolo svolto dal portico nord nell'economia spaziale dell'intero edificio. Oltre alla già citata funzione, infatti, esso rivestiva anche quella di *propylon* che serviva sia il *prostomiaion*, sia il *Pandroseion*, cioè il *temenos* addossato alla fronte occidentale dell'Eretteo, al cui interno si trovavano l'ulivo sacro ad Atena e il Tempio di Pandroso[280]. La registrazione in pianta dell'apertura minore del portico nord, dunque, nonostante l'asimmetria della sua posizione, indica una corretta intuizione della funzione di questo ambiente colonnato[281].

Proprio per via della complessità dell'articolazione planivolumetrica e delle implicazioni cultuali[282], la lettura dello stesso portico nord da parte degli studiosi precedenti ad Ittar era stata tutt'altro che lineare. L'inglese Henry William Inwood fu il solo altro studioso a proporre una interpretazione analoga a quella di Ittar[283]; egli ammise, tuttavia, di non sapere se la già menzionata piccola apertura fosse pertinente alla prima fase di vita dell'Eretteo[284]. Le Roy[285] e poi Stuart-Revett[286], invece, la espunsero del tutto.

Questi ultimi si erano orientati con difficoltà nell'ampia congerie di notizie delle fonti. Dagli sforzi di interpretazione e conciliazione di Omero, Erodoto, Pausania, Apollodoro, Dionigi di Alicarnasso, lo Scoliaste di Demostene, risultò una ricostruzione della destinazione dei vari ambienti dell'Eretteo quasi mai corrispondente alla realtà[287]. Se i numerosi culti tributativi avevano impresso

[279] *The Erechtheum*, II, tav. XXIV.

[280] *Ibidem*, pp. 119-120; TRAVLOS 1971, pp. 214-214.

[281] Nella corrispondente pianta acquerellata di Londra («Icnografia del tempio di Eritteo», British Museum, *Elgin Papers*, vol. I, inv. 9625, tav. 41), invece, Ittar pare conformarsi alle letture a lui precedenti, ignorando tale passaggio. Mancano, inoltre, anche le aperture a cuneo nei lati sud e nord dell'edificio. D'altro canto, però, va notato che tale grafico risulta alleggerito delle molte interpolazioni presenti nell'omologo Catanese. Particolarmente, l'interno dell'edificio è privo di ogni ipotesi di articolazione, mentre all'esterno, permangono gli interventi grafici di carattere progettuale, soprattutto per quanto riguarda il raccordo tra le diverse quote del piano di frequentazione, ottenuto mediante gradinate.

[282] W. ELDERKIN, *The Cults of the Erechteion*, in *Hesperia* 10, 1941, pp. 113-124.

[283] INWOOD 1827, tav. II.

[284] *Ibidem*, p. 116.

[285] LE ROY 1758, tav. XVI.

[286] STUART-REVETT 1788, cap. II, tav. XX.

[287] «Alla distanza di forse centocinquanta piedi inglesi dal Partenone si trovano, dal lato di tramontana, gli avanzi di tre templi contigui. [...] I tre templi non sono però situati sopra lo stesso piano orizzontale: il pavimento del tempio di Eretteo è di forse otto piedi più alto di quello del restante monumento. L'architetto, dal canto suo, non si è già proposto di produrre un tutto regolare; sembra, all'incontro, che abbia specialmente avuto per mira di dare ai tre templi la forma distinta che

all'edificio l'insolita e caratteristica articolazione, priva di simmetria e unità, le numerose trasformazioni subite, il precario stato di conservazione e la sua inaccessibilità per gli stranieri, ne avevano ulteriormente complicato la decodificazione. L'impatto sull'immaginario degli studiosi, come dimostrano anche i grafici di Ittar e Hittorff[288] è quello di una sorta di caotica collazione architettonica di ambienti diversamente conformati: quattro ordini di colonne dal diverso proporzionamento disposti su quattro livelli diversi, e tre corpi di fabbrica, ciascuno con copertura indipendente[289].

Tav. 37

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 44.5x28.7. Cornice singola.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Sezione.

Scala grafica: in basso al centro, canna di mm 150, con cinque suddivisioni principali.

Didascalia: assente.

Eretteo. Sezione longitudinale assiale (AB in pianta) orientata a Sud.

Il grafico documenta lo stato di conservazione assai precario del monumento, e segnatamente della copertura, del tutto mancante.

L'articolazione interna del corpo centrale è suggerita dagli innesti dei setti divisori nel muro meridionale (tav. 36)[290]. È evidente l'intento di sottolineare le diverse quote dei piani pavimentali[291].

Nonostante qualche disattenzione, come, per esempio, i tre rocchi, anziché quattro, delle colonne del portico orientale, o l'assenza delle aperture a cuneo nei muri longitudinali documentate, invece, in pianta, e a dispetto del notevole interro, anche all'interno dell'edificio, il grafico appare piuttosto puntuale nella registrazione dello stato di fatto e nella trascrizione delle membrature pertinenti

oggidì ne presentano» (STUART-REVETT 1788, cap. II, pp. 39, 43). Stuart e Revett identificarono nella cella orientale un Tempio di Eretteo, collocandovi anche la fonte di Nettuno e l'altare di Bute, fratello di Eretteo; la Loggia delle Cariatidi venne da loro identificata nel *Pandroseion*.

[288] «[…] il tempio di Eritteo presenta il contrasto d'una combinazione la più complicata per la congiunzione di tre santuari riuniti in uno solo, e per l'ineguaglianza de' varii piani su' quali ergesi questo monumento» (HITTORFF 1835, p. 13).

[289] BERVE-GRUBEN-HIRMER 1961, p. 198.

[290] *The Erechtheum*, pp. 146-147.

[291] Non sono registrati dati sulla probabile doppia elevazione dell'ambiente centrale (tav. 45). Il piano di calpestio del *prostomiaion*, ad Ovest, che sappiamo coincidente con quello del portico nord è segnato ben quattro gradini al di sopra del piano della cella mediana e costituiva punto d'arrivo della scala proveniente della Loggia delle Cariatidi.

alla fase originaria.

La tavola, cioè, rifugge intenti esplicitamente ricostruttivi; impostazione tanto più interessante in quanto questa costituisce l'unica rappresentazione dell'interno dell'Eretteo fra tutti i grafici redatti fino a questo momento, limitati, come nel caso delle *Antiquities*, a prospetti e dettagli che rendevano alquanto ardua la comprensione degli aspetti più propriamente architettonico-spaziali.

Ciò è senz'altro da ricondurre alla posizione privilegiata di Ittar in quanto emissario di Elgin e dunque autorizzato all'accesso all'edificio, dal quale gli stranieri erano rigidamente esclusi[292].

Conferma di questo stato di cose, nonché degli studi e addirittura dei saggi di scavo condotti da Ittar all'interno dell'Eretteo provengono da altri studiosi e viaggiatori attivi ad Atene all'inizio dell'800. Inwood, per esempio, definì esplicitamente la propria ricostruzione dell'interno del monumento «puramente immaginaria», e affermò che «i gradini all'interno del portico sud sono tratti dai disegni degli artisti di Lord Elgin»[293]. Kinnard, più dettagliato, annotò che:

The agents of Lord Elgin excavated this division of the temple of Pandrosus, when ten steps were discovered descending from an entrance at the eastern side of this projecting building, made trough the stylobate between the north-eastern Caryatid and the anta behind it. In the plan of this structure among the Elgin drawings at the British Museum, the lower step is shewn within the cella projecting before the wall, three others are placed within the doorway at the thickness of the wall, and the remainder are marked at right angle to this, abutting against the south side of the south wall[294].

Tav. 38

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 43.7x28.4. Cornice a linea doppia.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Fronte.

Scala grafica: in basso al centro, canna di mm 228, con sei suddivisioni principali e dieci secondarie nel primo intervallo.

Didascalia: assente.

[292] *The Erechtheum*, p. 104, n. 2. Lusieri riferisce perfino di scavi effettuati da Elgin nella Loggia delle Cariatidi nel 1802: *During the time I resided in Athens, Lord Elgin excavated this portico and discovered several steps leading down to a door way in the south wall of the Pandroseum* (W. WILKINS 1816, p. 129). In realtà la scoperta era di Fauvel; è pur vero, comunque, che il gruppo di Elgin potè effettuare sgomberi e ricerche più approfondite di molti altri viaggiatori che visitarono l'Acropoli (*The Erechtheum*, p. 534). Sul permesso di entrare concesso all'*équipe* Elgin, vedi anche *The Erechtheum*, p. 547.

[293] *Ibidem*.

[294] W. KINNARD in COCKERELL 1830, vol. II, ch. II, p. 71, n. b.

Eretteo. Fronte nord.

La tavola si configura come ipotesi di restituzione; gli interventi più cospicui si riferiscono all'epistilio e, soprattutto, alle coperture[295]. Sono state graficamente rimosse le manipolazioni più macroscopiche ancora in atto al momento della visita di Ittar; in particolare, le tampognature degli intercolumni del portico nord e della porta centrale, ottenute mediante il reimpiego di blocchi del fregio[296].

Coerentemente con quanto già rappresentato in pianta, si osserva la presenza dell'apertura minore sul *Pandroseion* – non registrata nel corrispondente prospetto di Stuart-Revett[297] –, anch'essa ricondotta al suo assetto originario, cioè architravata, anziché profilata ad arco come rimase fino al 1909[298].

Relativamente al notevole dislivello tra i piani di agibilità ad Est e a Nord-Ovest, è ipotizzata una scalinata di raccordo[299].

Tav. 39

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 38.9x28.3. Cornice a linea singola.
Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china con velature ad acquerello.
Rappresentazione: proiezione ortogonale. Fronte e sezione.
Scala grafica: assente.
Didascalia: assente.

Eretteo. Fronte ovest.

La tavola è evidentemente incompiuta, come dimostrato dalla loggetta sud ancora priva delle cariatidi. In sezione, il camminamento sotterraneo già più volte graficamente citato (tavv. 3, 4, 36), il quale avrebbe condotto, secondo Ittar, al *Cecropion*[300], sotto la Loggia delle Caritidi, e, addossandosi alla fronte ovest,

[295] Per il commento, vedi tavole di dettaglio.

[296] Cfr. LE ROY 1758, I, tav. IV. Ancora diversa la scelta della londinese «Ortografia esterna del tempio di Eritteo dal lato rivolto al nord» (British Museum, *Elgin Papers,* vol. I, inv. 9624, tav. 40). In essa sono rappresentati tutti i particolari della decorazione architettonica e dell'ornato in genere. L'impostazione del disegno è pressoché identica a quella dell'esemplare catanese. Vi sono alcune differenze quali la mancanza della scalinata in sezione, la mancanza dell'apertura sud-occidentale del portico nord (coerentemente con quanto rappresentato in pianta) e la rappresentazione del particolare cronologicamente non pertinente della cisterna costruita all'interno del portico stesso (vedi *infra*).

[297] STUART-REVETT 1788, cap. II, tav. XXIV.

[298] *The Erechtheum*, pp. 523-524.

[299] Per una moderna ricostruzione dell'assetto originario dell'area antisante il portico nord, STEVENS 1946, pp. 97-102, figg. 15-18.

[300] Per una moderna restituzione grafica e per la collocazione del *Cecropion*, cfr. STEVENS 1946, pp. 93-97, fig. 13.

serviva anche il *prostomiaion* e il portico nord. L'ultimo tratto di tale ambulacro è chiuso nel disegno da una improbabile cancellata (cfr. tav. 45)[301]. Il cospicuo interro (tav. 37) e il dissesto delle strutture di terrazzamento sud e ovest giustificano in parte il valore fortemente congetturale della restituzione.

Già Le Roy, nella sua veduta dell'Eretteo da sud-ovest[302], aveva registrato fedelmente l'accumulo che ostruiva quasi del tutto l'ingresso occidentale e interessava anche la Loggia delle Cariatidi. Era, invece, parzialmente visibile il margine del terrazzamento sud-ovest, coincidente con le fondazioni del Tempio di Athena Poliàs[303], leggermente divergenti rispetto all'Eretteo. Proprio la presenza di tali strutture, tuttavia scambiate per un muro di contenimento, aveva suggerito a Stuart e Revett l'esistenza di un ambiente al di sotto della Loggia[304]. Gli Inglesi, inoltre, avevano espunto la piccola apertura nel settore murario inferiore della fronte ovest[305], forse non ritenendola pertinente alla fase greca del monumento incorrendo in un equivoco allora abbastanza diffuso[306].

La tavola, come molti altri grafici della *Recueil*, mostra un'intenzione ricostruttiva che va al di là della stessa pratica progettuale, tentando il recupero di un ideale stato originario del monumento, spesso, tuttavia, con alcuni fraintendimenti, come, per esempio, l'attribuzione a tale assetto primigenio dei tre finestroni della fronte ovest, in realtà risalenti alla fase romana dell'edificio[307].

Tav. 40
Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 44.2x28.4. Cornice a linea doppia.
Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.
Rappresentazione: proiezione ortogonale. Fronte.
Scala grafica: assente.

[301] *The Erechtheum,* II, tav. XIII.
[302] LE ROY 1758, I, tav. V.
[303] HOLTZMANN 2003.
[304] STUART-REVETT 1788, cap. II, tav. XXVII.
[305] Particolare che caratterizza anche il corrispondente disegno londinese (British Museum, *Elgin Papers,* vol. I, inv. 9624, tav. 39), il quale evidentemente tenne maggior conto del modello Stuart-Revett rispetto alla più complessa elaborazione ricostruttiva della tavola catanese. La prima rappresentazione è, infatti, priva di qualsiasi sistemazione nella zona a Nord del monumento, dell'indicazione del camminamento sotterraneo e della cancellata, d'altra parte resa inutile dall'espunzione, appunto, dell'ingresso.
[306] Louis François Sebastian Fauvel, nelle sue osservazioni sull'Eretteo (in J.G. LEGRAND, *Galerie antique, ou Collection des chefs-d'oeuvre d'architecture, de sculpture, et de peinture antiques, etc. Tome Premier. Première division: Monuments de la Grèce,* Paris 1808, p. 76): *On a pratiqué une porte au milieu du soubassement de l'élévation occidentale, au dessons de la croisée; mais cette porte est moderne.*
[307] *The Erechtheum,* p. 66.

Didascalia: assente.

Eretteo. Dettaglio della fronte ovest relativo al *Cecropion*.

Il carattere della tavola appare più filologico rispetto al disegno precedente. Il podio della loggetta è completo di cariatidi; sono visibili il modiglione e la cornice del portale sulla fronte nord; in assenza della transenna immaginata nella tav. 39, sono restituiti a tratteggio i gradini di raccordo con il portico nord; è fedelmente riportata la lacuna del paramento murario in rapporto all'ambiente del *Cecropion*, in parte costruita con blocchi trattati a rustico (lato nord).

Tav. 41

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 43.5x30.4. Cornice a linea doppia.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Sezione e pianta iposcopica.

Scala grafica: in basso al centro, canna di mm 232, con venti suddivisioni principali e indicazione delle unità.

Didascalia: *Temple d'Ere*.

Eretteo. Dettagli della copertura e del soffitto del portico nord.

In alto, sezione trasversale dalla quota dell'architrave[308]; in basso, pianta iposcopica del soffitto a lacunari. L'attenzione della tavola è rivolta, in particolare, all'orditura del tetto e al soffitto a lastre marmoree.

Nella sezione è da notare l'indicazione di una rosetta nel solo ultimo lacunare destro, al fine di sottolinearne la natura di *applique*; sui rimanenti lacunari si notano, infatti, i fori passanti destinati all'ancoraggio.

Sulla puntuale registrazione di tali particolari si concentrarono le lodi di Hittorff[309], che, riferendosi segnatamente alla decorazione policroma e in materiali misti dell'Eretteo[310], sottolineava la cura profusa da Ittar nell'illustrare tale aspetto dell'architettura greca mai posto in rilievo da studiosi e viaggiatori, con l'eccezione di Inwood[311], giudicato particolarmente vicino ad Ittar. Si trattava, in effetti, di una

[308] A partire dal collarino del capitello d'anta, la cui decorazione ad *anthemion* è riportata solo per breve tratto sulla sinistra, così come il soprastante *kyma* ionico ad ovuli, separato dall'*anthemion* mediante un tondino a fuseruole e astragali. Cfr. *The Erechtheum*, II, tav. XXIII.

[309] HITTORFF 1835, pp. 14-15.

[310] «Nelle particolarità indicate da amendue gli artisti viene ad accertarsi l'impellicciatura dei vetri colorati veri mosaici che abbelliscono il toro al di sopra dell'echino dei capitelli e l'uso dei chiodi di bronzo impernati nella cavità delle spire delle volute e de' loro cuscinetti per fissarvi degli ornati della stessa materia» (HITTORFF 1835, p. 14). Sulla decorazione dei capitelli del portico nord vedi: *The Erechtheum*, pp. 82-86.

[311] INWOOD 1827.

delle prime segnalazioni, insieme ad altre di Stuart e Revett, Chandler e Fauvel, a partire dalle quali, intorno al 1815 sorse un ampio dibattito alimentato soprattutto da Quatremère de Quincy e dallo stesso Hittorff[312]. Questi ricordò in più punti delle *Antiquités inédites de l'Attique* i disegni di Ittar, tra i quali il dettaglio appena citato delle decorazioni in metallo dei lacunari:

L'usage d'orner le fond des caissons de pareilles étolies peintes en or sur fond bleu, paroît [sic] *avoir été assez généralement adopté chez les Grecs; on en a trouvé au vestibule intérieur d'Eleusis, au temple de Minerve et de Thésé à Athènes, enfin presque partout où les caissons étaient conservés. Cependant, à en juger d'après les dessins faits par M. Itar* [sic], *d'un plafond du proche latéral de l'Erechtéum d'Athènes, où les dalles du fond des caissons étaient percées d'un trou au centre, il paraîtr que des rosaces rapportées devaient ici remplacer les étoiles. Des clous de bronze disposés pour retenir les ornements qui enrichissaient primitivement les creux des volutes des chapiteax du porche, et dont on voit encore les traces, feraient présumer que les rosaces des caissons de cet édifice étaient de bronze*[313].

La presenza nel grafico del breve tratto esemplificativo della ricca decorazione che interessava il capitello d'anta e il contiguo coronamento del muro sotto l'architrave del portico non distoglie l'attenzione sulla tettonica strutturale. Il fregio è costituito da blocchi cui si addossano lastre in calcare di Eleusi, dalla tipica colorazione grigiastra, a contrastare la decorazione applicata realizzata in marmo bianco (tav. 43). Dell'orditura del tetto è sottolineato il dettaglio dell'innesto dei puntoni lignei nel blocco sovrapposto al *geison*[314].

La registrazione di Ittar appare molto diversa rispetto alle tavole corrispondenti di Stuart e Revett[315], in cui l'osservazione strutturale lo sforzo interpretativo dell'emergenza archeologica, appaiono decisamente più limitati[316].

[312] Sull'argomento, D.V. ZANTEN, *The architectural Polychromy of the 1830s*, New York-London 1977; R.D. MIDDLETON, *Hittorff's Polychrome Campain*, in ID. (a cura di), *The Beaux-Arts and Ninenteenth-Century French Architecture*, London 1982, pp. 174-195; D.V. ZANTEN, *Architectural Polychromy: Life in Architecture*, *ibidem*, pp. 196-215; GALLO 1999, pp. 138-140.

[313] HITTORFF 1832, cap. II, p. 16, n. 1.

[314] Che le restituzioni moderne, tuttavia, pongono nel sottostante blocco del gocciolatoio. Per una proposta grafica di ricostruzione della copertura del portico nord, vedi: *The Erechtheum*, p. 95, fig. 63; *ibidem*, II, tav. XXIV.

[315] STUART-REVETT 1788, cap. II, tavv. XXI, XXIV, XXVII, XXX.

[316] Relativamente all'Eretteo, appaiono più vicini all'ottica delle *Antiquities* i grafici di Ittar della redazione londinese, essenzialmente costituiti da prospetti e tavole di dettaglio sulla decorazione architettonica. Tra i prospetti ve ne è uno mancante nella serie catanese, «l'Ortografia esterna del tempio di Eritteo del lato rivolto al Est» (British Museum, *Elgin Papers*, vol. I, inv. 9624, tav. 37). Alla decorazione architettonica sono dedicate la tav. 35 «Porta del tempio di Eritteo nel lato del nord»; la tav. 36 «Detaglio del tempio di Eritteo. Trabellazione [sic] del portico rivolto al nord, Capitello d'uno de pilastri»; la tav. 38 «Detagli [sic] del tempio di Eritteo. Sezione del soffitto del

Al solito, tale approccio è espresso dalla stessa tipologia delle rappresentazioni del portico nord, tra le quali abbondano le fronti e i dettagli relativi alla decorazione architettonica[317], nonostante, in favore delle *Antiquities*, vada ancora una volta tenuto conto della inaccessibilità dell'Eretteo.

Tav. 42

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 34x29.3. Cornice a linea doppia.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Sezione.

Scala grafica: in basso a destra, canna di mm 227 con tre suddivisioni principali, dieci suddivisioni secondarie nel primo intervallo, e indicazione delle decine.

Didascalia: assente.

Legenda: incompleta. Sono predisposti il titolo: (*Indication),* e i punti 1- 8.

Eretteo. Sezione traversale della Loggia delle Cariatidi (GH in pianta), in prossimità del muro di fondo, sull'asse del *Cecropion*.

Il grafico restituisce la profondità dell'ingrottamento e il trattamento del banco roccioso a filari di conci rozzamente scalpellati, coerentemente con quanto rappresentato nelle tavole precedenti (tavv. 39-40).

Per quanto riguarda la loggetta, la copertura è restituita piana e il soffitto costituito da un'unica lastra a lacunari; si osserva in realtà, la presenza di quattro lastre con andamento displuviato.

Nella parte orientale della loggia è visibile l'apertura nel podio che consentiva la discesa nella cella ipogea del corpo centrale, la cui pertinenza alla fase originaria del monumento era già dibattuta all'epoca della redazione dei disegni di Ittar[318], nonostante la conferma evidente costituita dalla presenza delle modanature su tutti e tre i lati della balaustra.

Nella parte sinistra del foglio, è avanzata a tratteggio un'ipotesi di ricostruzione relativa all'apparecchio murario (tav. 39) del camminamento esterno e della sua copertura.

Tav. 43

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 34.9x25.7. Cornice a linea singola.

portico rivolto al Nord».

[317] *Ibidem,* tavv. XXII-XXIII, XXV-XXVI, XXVIII-XXIX, XXXI-XXXIII, XXXIV.

[318] Essa, infatti, era già stata notata da Fauvel nel 1789 (*The Erechtheum,* pp. 110-111).

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Sezioni e fronte.

Scala grafica: in basso al centro, canna di mm 140 con sei suddivisioni principali e indicazione delle unità.

Didascalia: assente.

Eretteo. Dettagli dell'epistilio del portico nord.

Il grafico va letto in sequenza rispetto alla tav. 41.

A sinistra, sezione trasversale della fronte nord dalla quota dell'architrave, illustrativa delle connotazioni dell'epistilio.

Al centro, fronte del versante occidentale dell'angolo nord-ovest, come indicato dalla cornice rampante e dal capitello angolare. La campitura a linee verticali nel piano continuo del fregio allude certamente al diverso materiale rispetto alle figure a bassorilievo applicate.

A destra, sezione trasversale, tracciata sempre alla quota del fregio, a ridosso dell'anta; vi sono evidenziati l'apparecchio della trabeazione e della cornice, e i sistemi di ancoraggio non soltanto dei blocchi fra loro, ma anche dei bassorilievi alle lastre del fregio[319].

Tav. 44

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 40x28.3. Cornice a linea doppia.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Fronti e sezioni.

Scala grafica: lungo il margine inferiore del campo disegnato, tre canne, ciascuna pertinente al grafico al di sopra. La prima da sinistra, di mm 118 con due suddivisioni principali, e dodici secondarie nel primo intervallo; la seconda di mm 90 con diciassette suddivisioni principali e indicazione delle unità; la terza di mm 113, con quattro suddivisioni principali.

Didascalia: *Details*.

Eretteo. Portale del portico nord.

Alle due estremità del foglio sono sviluppati i dettagli del coronamento del portale. A sinistra, si trovano il fianco del modiglione mensola, e la sezione del blocco di architrave con la sua cornice; al centro tra i due dettagli, vi è il profilo delle modanature del portale dalla quota dell'architrave.

All'estremità destra del foglio, dettaglio degli apparati decorativi della soluzione angolare superiore.

Al centro, il portale, nel contesto del muro di fondo del portico. Qui, sebbene

[319] Per la descrizione di tali dettagli, *Ibidem,* I, pp. 82-104; II, tavv. XXII-XXIII.

scalpellato già in antico, è riportato lo zoccolo modanato che corre lungo il resto della fronte nord dell'Eretteo. La rastremazione degli stipiti appare molto enfatizzata nel grafico[320]: lo scarto tra la luce superiore e inferiore del portale è, infatti, addirittura di 30 cm contro gli 8.7 reali[321]; neppure l'altezza dell'apertura, inoltre, risulta attendibile.

Tali inesattezze possono essere ricondotte al tentativo di accentuare prospetticamente l'altezza del portale, o, più probabilmente, alle difficoltà logistiche che impedirono un rilevamento diretto del piano d'imposta dell’apertura, come suggerisce la già citata integrazione dello zoccolo modanato.

Tav. 45

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 43.3x28.1. Cornice a linea singola.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Sezione.

Scala grafica: in basso al centro, canna di mm 240, con sei suddivisioni principali e indicazione delle decine.

Didascalia: assente.

Eretteo. Sezione longitudinale assiale, orientata a Sud.

Il grafico costituisce chiaramente una proposta di restituzione da leggersi in relazione alla pianta dell'edificio (tav. 36).

L'ipotesi avanzata in quest'ultima sulla comunicazione dei due ambienti principali del corpo centrale poneva il problema delle notevoli differenze di quota tra i piani pavimentali. Ittar risolve graficamente immaginando il vano mediano a due livelli, entrambi con ordini colonnati. L'ambiente inferiore risulta così accessibile dal portico nord, dalla Loggia della Cariatidi e attraverso la piccola apertura nel muro ovest dell’edificio[322].

Il vano superiore, accessibile soltanto da Est, sembra ricostruito con un’articolazione più complessa: alle due file di quattro colonne isolate sono associate semicolonne addossate ai due muri trasversali. Un insolito alto plinto è sottoposto alle basi ionico-attiche

Il piano pavimentale del *prostomiaion* è immaginato, in rapporto al piano del portico nord, poco al di sotto dell’interro (tav. 37), nonché impostato su una fondazione continua, anziché sulle spallette della grande cisterna già esistente già in periodo classico, poi ampliata e utilizzata anche da Romani e da Turchi[323] e,

[320] Così anche nelle *Antiquities* (STUART-REVETT 1788, cap. II, tav. XXXII).
[321] *The Erechtheum,* I, p. 99; II, tavv. XXV-XXVI.
[322] Per una moderna ricostruzione: *The Erechtheum*, II, tav. XV.
[323] *Ibidem*, I, pp. 169-171; II, tav. XV.

tuttavia, evidentemente sconosciuta ad Ittar[324].

Alla palese disattenzione circa l'orientamento del capitello ionico della fronte est, va aggiunta una errata ricostruzione del sistema di copertura, mancante al momento del sopralluogo di Ittar (tav. 37). Secondo le moderne ricostruzioni, il grande ambiente occidentale dell'Eretteo, coperto a doppio spiovente, per via della sua notevole ampiezza avrebbe implicato un sistema di sostegno trasversale suppletivo per l'orditura di copertura[325]. Puntoni impostati su mensole a parete, aggettanti rispetto ai muri nord e sud, avrebbero retto, perciò, una trave trasversale che correva alla quota del fregio, sulla quale si impostavano, a loro volta, sia il cassettonato, sia i cavalletti del trave maestro.

La soluzione immaginata da Ittar, invece, appare alquanto distante dai principi del sistema a cavalletti, proprio della struttura trilitica adottata in periodo greco per i tetti a doppia falda. Una serie di mensole, infatti, è graficamente collocata lungo i muri trasversali al di sopra del cassettonato, per l'appoggio dei puntoni disposti a sostegno diretto del trave maestro. Non è precisabile se tale ipotesi possa essere stata suggerita all'architetto dal ritrovamento all'interno dell'edificio, in giacitura secondaria, di qualcuna delle mensole, tutt'oggi mancanti.

Tav. 46

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 45.3x30. Cornice a linea doppia.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita, china e velature ad acquerello.

Rappresentazione: veduta a volo d'uccello.

Scala grafica: in basso a destra, tre canne sovrapposte, prive di suddivisioni. La prima dall'alto lunga mm 93; la seconda mm 94; la terza mm 110.

Didascalia: *Plan de la place de trigonio sur la colline Penyx*.

Legenda: 1. *Les murailles de la ville*. 2-13. Mancanti.

Planimetria della collina della Pnice.

L'attenzione è centrata sul grande *koilon* a ridosso delle mura, identificato dalla didascalia in una *Place de l'assemblee du peuple*, secondo un'ipotesi di destinazione assembleare avanzata per la prima volta da Richard Chandler nel 1765[326] e tuttavia controversa al tempo di Ittar[327].

[324] Del sistema di fondazioni dell'edificio (cfr. *The Erechtheum*, II, tav. XV), sia delle fronti sia degli ambienti interni, è indicato genericamente il solo ingombro.

[325] *Ibidem*, I, p. 77, fig. 49; II, tav. XV.

[326] CHANDLER 1817^3, pp. 76-78.

[327] Ciò a causa del ritrovamento, avvenuto proprio nel 1803 nei pressi del *bema*, di dodici placche votive dedicate a Zeus *Hypsistos* (KOUROUNIOTES-THOMPSON 1932, p. 90), acquistate dal Lord Elgin e oggi presso il British Museum (KOUROUNIOTES-THOMPSON 1932, p. 198). Per lungo tempo, dunque, si credette che il *bouleuterion* sulla Pnice andasse identificato in un santuario a tale

Il *bouleuterion* è rappresentato nella sua fase di vita più recente, vale a dire nel terzo momento costruttivo, fissato al 330-326 a.C. circa[328]. Il grafico, assecondando il suggerimento offerto dall'angolo descritto dal *diateichisma* ellenistico[329] (muro più interno) e dal tratto più esterno, posteriore[330], ricostruisce una sequenza di terrazze a Nord delle mura stesse fino al *bema*.

Non vi è traccia delle due *stoai* costruite a ridosso delle mura nel quadro del rifacimento dello stesso *bouleuterion* e mai completate[331], probabilmente per via sia della scarsa consistenza dei resti di tali strutture, costituiti dalle sole fondazioni, sia del silenzio delle fonti antiche su di esse.

Al contrario, erano ancora visibili le fondazioni in roccia di altri quattro apprestamenti quadrilateri e tracce di una struttura colonnata[332] posti nella terrazza appena più a Nord. La didascalia apposta in tale area, *Lieu ou on faisait les sacrifices après l'assemblee*, farebbe supporre che Ittar avesse interpretato i primi come altari.

L'assialità è intenzionalmente esaltata nel posizionamento della grande spianata rettangolare[333] antistante, qui perfettamente in asse col *bema* (fig. 30), ma in realtà leggermente disassata vero Est a causa dell'andamento del piano roccioso. Ciononostante, e a parte queste manipolazioni grafiche, va sottolineata la corretta interpretazione di tale area come zona di transizione tra il luogo delle assemblee e la terrazza superiore (raccordate dai gradini visibili nel disegno); area che gli studiosi moderni immaginano, infatti, occupata da un *propylon* o da un ingresso

divinità; così, per esempio, ancora un secolo dopo Chandler, Ernst Curtius nel corso delle sue indagini presso il monumento (resoconto in *Attische Studien*, I, Göttingen 1862, pp. 23-28). In realtà il santuario fu attivo molto dopo il terzo periodo della Pnice, tra il I e il III sec. d.C. Di esso rimane una serie di nicchie ad Est del *bema*. La sistemazione di quest'area, dunque, non era originariamente connessa né al santuario, né all'ultima ricostruzione della Pnice, bensì da ricondursi probabilmente ad una fase precedente del luogo assembleare e forse da intendesi come ingresso (B. FORSÉN, *The Sanctuary of Zeus Hypsistos and the Assembly Place on the Pnyx*, in *Hesperia* 62.4, 1993, pp. 507-521; FORSÉN 1996).

[328] Gli assetti precedenti, cioè le varie conformazioni del luogo assembleare e le relative cronologie poterono essere chiariti soltanto con gli scavi condotti tra il 1930 e il 1931 da Kourouniotes e Thompson. Quest'ultimo propose la suddetta cronologia, poi generalmente accettata (FORSÉN-STRANTON 1996, p. 508). Sulla controversia dell'attribuzione del monumento a periodo greco o romano, cfr. ROTROFF-CAMP 1996, pp. 267-270.

[329] *Supra*, n. 86.

[330] R.L. SCRANTON, *Stoas and City Walls on the Pnyx*, in *Hesperia* 12, 1943, pp. 301-383.

[331] FORSÉN-STRANTON 1996, p. 508.

[332] La loro destinazione è controversa: Walter vi vide i resti dell'*heroon* di *Herakles Alexikakos* che si sa aver avuto un santuario nel distretto di Melite comprendente la Pnice; Thompson, invece, propose l'identificazione nell'*Heliotropion* che, secondo lo storico Filocoro (IV-III sec. a.C.), l'astronomo Metone avrebbe costruito nei pressi dell'*auditorium* intorno al 433-432 a.C. (KOUROUNIOTES-THOMPSON 1932, pp. 210-211).

[333] *Ibidem*, p. 163, fig. 40.

monumentale.

Un altro piccolo accesso, puntualmente registrato da Ittar, era costituito dall'apertura ricavata nel muro di contenimento a ridosso dell'altare, servito da tre gradini tagliati nella roccia e posto ad Ovest di esso. Non è, naturalmente, rappresentato il grande accesso nord al *koilon*, cioè la scalea monumentale portata in luce soltanto nel 1916[334], bensì la tortuosa gradinata tagliata nella roccia in realtà pertinente a una fase precedente (II) del *bouleuterion*, la quale conduceva alla parte alta della struttura. Parzialmente obliterata dalla grande cavea della terza fase, la gradinata perse la sua originaria connessione con i sistemi di accesso dell'edificio, tanto che Ittar, che in questo assetto la vide, ipotizzò che essa servisse il camminamento lungo le mura a sud.

Al centro della cavea, contrassegnato dalla didascalia *Place de l'assemblee peupler*, si osserva il grande altare risparmiato nella roccia; al di fuori del *koilon* sono rappresentati numerosi tagli nel banco roccioso, che Kinnard ricorda giustamente come «incassi dei muri di civile abitazione nel quartiere della Pnice»[335].

Lo stesso Kinnard fu prodigo di elogi nei confronti di Ittar, al punto da acquisire tra la propria documentazione grafica la sua planimetria della Pnice[336]:

We have described this ichnography from a very accurate and elaborate drawing on a large scale, made for the earl of Elgin and now in the British Museum. [...] *The title inscribed on the above-named drawing is "Piano del trigonio e tutto ciò che esiste su il Pnix"*[337].

L'Inglese, inoltre, ricondusse la precisione del rilievo ai saggi di scavo effettuati da Elgin, ipotizzando che essi fossero stati seguiti da Ittar in prima persona.

Tav. 47

Foglio cm 52x 36; campo disegnato: cm 36.7x 27. Cornice a linea doppia. Grafici disposti su due registri sovrapposti con suddivisione mediana orizzontale a linea singola. Un terzo registro inferiore era predisposto per la didascalia.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita e china.

Rappresentazione: proiezione ortogonale, sezione; veduta prospettica.

Scala grafica: assente.

Orientamento: in basso a sinistra, freccia piumata con traversa mediana e

[334] *Ibidem*, p. 175.

[335] W. KINNARD, *Antiquities of Athens and Delos*, in COCKERELL 1830, p. 21.

[336] *Ibidem*, tav. 3.

[337] *Ibidem*, p. 21. Il disegno a cui Kinnard fa riferimento appartiene al gruppo di Londra (British Museum, *Elgin Papers*, vol. III, inv. 9626, tav. 8).

sigle alle estremità, ruotata di circa 45° rispetto al margine.

Didascalia: a matita, in alto al centro. Generale: *Place du Trigone*; subito al di sotto e riferita al grafico superiore: *Coupe pur la ligne A.B. marquée dans le plan*.

Bouleuterion della Pnice.

In alto, sezione longitudinale assiale (AB in pianta) dell'uditorio e delle terrazze superiori.

Da sinistra a destra, si osservano in sezione e poi in proiezione le mura a sud del monumento; seguono, ben livellati, i vari piani dei terrazzamenti, con le notazioni già evidenziate in pianta, come i risparmi in roccia; il muro di sostegno circolare del *koilon* e, al di fuori dell'edificio, il contesto roccioso con i tagli in esso praticati.

Nel registro inferiore del foglio, veduta prospettica del muro perimetrale nord. L'attenzione è rivolta all'apparecchio murario, in blocchi di calcare[338], di cui sono puntualmente registrati i dettagli e le caratteristiche tecniche: il singolare taglio dei blocchi e le loro dimensioni disomogenee che hanno suggerito l'inquadramento della tecnica muraria come opera pseudopoligonale[339] o di stile "trapezoidale"[340]; o, ancora, l'accurata *anathyrosis*[341], che garantiva un accostamento ottimale tra i blocchi stessi, come osservato da Thompson[342].

La mancanza di parametri dimensionali non consente, invece, di cogliere la caratteristica più comunemente nota di tale struttura muraria, e cioè le notevoli dimensioni dei blocchi stessi, che si suppongono, infatti, lavorati direttamente sul posto.

Tav. 48

Foglio cm 52x36; campo disegnato: cm 31.1x26.5. Cornice a linea tripla. Grafici disposti su due registri sovrapposti, con suddivisione mediana orizzontale a linea singola.

Tecnica: disegno su cartoncino a matita, china e velatura ad acquerello.

Rappresentazione: proiezione ortogonale. Sezione e pianta.

Scala grafica: assente.

[338] KOUROUNIOTES-THOMPSON 1932, p. 144, fig. 26.

[339] *Ibidem*, p. 146.

[340] ROTROFF-CAMP 1996, p. 271. Tuttavia, la maggior parte dei giunti è perfettamente orizzontale e verticale; tale tecnica è dunque meglio assimilabile ad un'opera pseudoisodoma o, comunque, a conci.

[341] Non corrispondente alla grossolana lavorazione del versante sud del muro, inesposto (KOUROUNIOTES-THOMPSON 1932, pp. 144-145, fig. 26).

[342] *Ibidem*, p. 145: «in molti casi è impossibile infilare perfino una lama di coltello nei giunti».

Orientamento: in basso al centro, freccia piumata, priva di indicazione dei punti cardinali, ruotata di circa 25° rispetto al margine.

Didascalia: *Chambres Tailleés dans le roc. Au pied de la colline Musee, supposé la prison, dans la quelle Socrates finit les jours.*

Legenda: 1-11: mancanti; A.B. *Ligne de la Section.*

Ambienti rupestri noti come «Prigione di Socrate»; pianta (in basso) e sezione (in alto) (AB in pianta).

I quattro vani, privi di connessione provata con le vicende del filosofo classico[343], sono scavati nelle pendici occidentali della collina della Muse. L'ambiente a pianta circolare costituisce un serbatoio originariamente indipendente[344], il cui profilo campaniforme è indicato a tratteggio nella sezione.

Tali ambienti si trovano nella zona più fittamente popolata di Atene già in periodo classico, vale a dire quella dei quartieri di Melite e Koile[345], tra la collina delle Ninfe e la collina delle Muse; proprio la densità abitativa, infatti, diede il nome all'adiacente collina della Pnice. Si annoverano numerose abitazioni scavate nella roccia[346], indicate come *cryptae* nella planimetria di Atene di Stuart e Revett[347] e come *chambers in the rock* in quella di Leake[348], a torto interpretate come antichissime, sebbene la datazione di questo tipo di apprestamenti si presenti, in genere, difficoltosa. È certa, comunque, non soltanto una lunga frequentazione dell'area, poi sfruttata anche come necropoli che obliterò alcune di queste escavazioni, ma anche una lunga continuità d'uso delle case stesse, spesso manipolate sempre per scopi abitativi, come nel caso della cd. prigione di Socrate, o rifunzionalizzate in senso funerario, come nel caso della cd. tomba di Cimone, appena più a sud[349].

Quest'ultima escavazione in particolare, dimostra come gli ambienti rappresentati da Ittar si trovassero in una zona intorno alla quale si erano sedimentate leggende e credenze legate al momento di vita più glorioso della città, delle quali l'onomastica popolare sembra serbare memoria. Si può supporre che

[343] C.H. WELLER, *Athens and its Monuments*, New York 1924, pp. 23-24; OTTO 1931, pp. 389-390; A.A. V.V. 2004, *7. Hills of Philopappos- Pnyx- Nymphs*, pp. 10-11. figg. 14-15.

[344] A tracce di manipolazione di una sistemazione originaria, sempre in funzione abitativa, si riferisce genericamente W. Otto (1931), senza specificare in cosa esse consistessero.

[345] TRAVLOS 1960, p. 68.

[346] Un primo rilievo di questo quartiere in roccia fu realizzato per la prima volta, in scala 1:2500, da E. Burnouff (*Archive des Missions Scientifiques et Littéraires*, V, 1856, tavv. I-IV) (OTTO 1931, p. 389, n. 5).

[347] STUART- REVETT 1794, tav. I.

[348] LEAKE 1821, tav. III.

[349] In realtà anch'essa casa rupestre, ben datata al 5 a.C. e riutilizzata più tardi come tomba di un certo Zosimiano.

proprio a tale titolo esse abbiano attirato l'attenzione dell'architetto, il quale, comunque, si mostrò piuttosto prudente nell'accogliere l'identificazione dei tre vani da lui rappresentati, come indica la precisazione del *supposé* nella didascalia.

Appendice documentaria

Documento n. 1[1]

Memoria.

Sebastiano Ittar dopo aver terminato i suoi studi in Roma percorse la Grecia, e studiò i migliori Monumenti, che in quella regione esistono; egli ebbe la sorte di ritrovare in Eleusi due Tempii che da un passo di Strabone apprese essere due Tempii di Cerere, (lo storico dice che in Eleusi vi è il tempio dei Cerere Eleusina e quello [?] *opera di Tino* [sic], *capace della moltitudine di un teatro*) *egli fece altre osservazioni in Atene, e rintracciò la pianta del Tetro di Bacco, e parte del Ginnasio di Tolomeo, fece altri ritrovamenti nel Peloponneso e rilevò i migliori monumenti di Corinto, Sicione, Nimea, Micene, Argo, Tirinto, Mantinea, e Sparta. Ebbe il piacere di ritrovare in Micene, coll'escavazioni fatte, varj pezzi della decorazione del Prospetto di quell'antichissimo Monumento, che credesi la tomba di Agamennone, e secondo altri, del Tesoro di Atreo; questo monumento era di stile asiatico, che molto rassomiglia a quello che noi chiamiamo Gotico. Ittar ne formò i disegni e riunendo i pezzi ritrovati fece vedere come era nel suo pristino stato; tali disegni ebbero molto incontro in Inghilterra, avendo con essi fatto risorgere un monumento di remota antichità, e di uno stile che nessun altro in Grecia conservasi. Con molto studio ha ricavato l'intimo meccanismo della costruzione degli antichi Edificj della Grecia che la maggior parte erano con ferro e piombo collegati a differenza di quelli di Sicilia che lo erano con legname. Egli studiando le antiche Opere varie cose utili e curiose ha appreso, e non ha lasciato cosa alcuna di ricercare, e di tener memoria per potere essere utile alla Società pubblicandole. Ancora ha fatto molto studio sull'Ordine Dorico avendo ritrovato con più verosimiglianza cosa esprimono le canelature delle colonne e quelle dei triglifi e la goccia di essi triglifi e quelle delle menzole del gocciolatojo. Possiede*

[1] McCt, fondo *Sebastiano Ittar*, cart. 2189, fol. 13323.

quindi una raccolta delle più insigni opere di Grecia e di Sicilia e con i loro dettagli non poche cose utili alle belle arti potrebbe dare alla Luce tenendo in suo potere tutti i necessari elementi. Ritornato alla Patria chiamato dal dovere di assistere alla sua famiglia il primo pensiero che ebbe fu di ricavare i disegni de' monumenti degli antichi edificj, e molte di essi ha di già pubblicati, ma scoraggiato per mancanza di mezzi alle grande spese, che bisognano per tale intraprese, essendo necessarie delle escavazioni per rendere [?] *vari monumenti, di cui poche parti sene* [sic] *vedono e che lì potrebbesi rintracciare, per farne vedere la loro vastità e quanto erano magnifici particolarmente le Terme Achilee di Catania che nella loro periferea* [sic] *hanno mezzo miglio circa di giro, in cui le acque dell'Amenano congiungensi a quelle del Mare riempivano al di sotto varie stanze per bagni, ed al di sopra vi erano e calidarj come l'averte* [sic] *il Principe di Biscari nella sua Opera della guida all'Antichità della Sicilia. Sarebbe pure interessante dare un'idea del Foro che non poche vestigj ne rimangono come altresì delle Terme Ninfee non inferiori in grandezza a quelle di già citate. Ittar ha formato pure la pianta topografica della moderna Catania, e per renderla più interessante ha portato al buon stato quella dell'antica che non ha potuto perfezionare per mancanza di mezzi. Egli non cessa di fare delle continuate ricerche su tali oggetti, ed ultimamente ha ritrovato, che l'Odeo era unito al foro per una comunicazione, che sembra essere stata coverta con volta, poicché era molto prossimo, e quasi tangente al Teatro. Per maggiormente appagare il genio delle belle arti ha pensato di porli in rilievo, e ha principiato di già dal Teatro e dall'Odeo.*

Oltre di ciò, che ha pratticato per la sua Patria ha percorso la Sicilia, ed ha rilevato i monumenti che esistono in Girgenti, Tavormina, e porzioni di quelli di Siracusa. Si ha egli anche reso utile nel perfezionare i lavori di Interziature di Lave. Da altre opere di essa materia, che con buon successo tuttora si van facendo, e che continuamente gli esteri ne fanno delle ricerche, e portandosi a perfezione, e più [?] *la tale fabrica potrebbe essere un rame di commercio attivo per Catania. Egli previ i menzionati suoi studi, e travagli come pure di quelli del suo Genitore, che fu quello che diresse tutte le escavazioni fatte dal Sig. Principe di Biscari per iscoprire i menzionati edificj dell'antica Catania si fa animo dimandare il titolo di Architetto delle Antichità di questo Val di Noto, ed ottenere una pensione con la facoltà di fare delle escavazioni per le ricerche anzidette, onde meglio perfezionare le sue intraprese, e rendersi più utile allo Stato.*

Documento n. 2[2]

L'ordine dorico è stato molto raro negli antichi, sia nelle generali proporzioni, come nei suoi dettagli. I primi Dorici furono d'una proporzione molto robusta, lasciando da parte quegli ordini impiegati nei sepolcri, nelle fabriche [sic] *antiche, in sotterranei e simili in cui l'hanno praticato anche meno di fra i tre e i quattro diametri di altezza delle colonne. Quelli poi impiegati negli edificii sacri non eccedevano i sei diametri come si vede dai monumenti che ancora esistono nella Sicilia, nella Magna Grecia e nella Grecia.*

In Sicilia quelle di Segesta, di Selinunte, di Agrigento, nella magna Grecia, quelle di Peston [sic]*, e altre nella Grecia.*

Nei tempii di Girgenti esaminati da me e il mio compagno... avendoli misurati, troviamo che l'altezza delle colonne non eccede i cinque diametri e mezzo, proporzione che ispira una imponente maestà, e questi monumenti sono d'una semplicità unita ad una eleganza e [?] *che incanta. Quello che meglio conservasi è quello della Concordia e quello di Giunone; conservansi in parte delle colonne ancora intiere con loro architrave. Si come nella cella all'altezza di quattro piedi circa*

Il monumento detto la lanterna di Demistrone, non è altro che un monumento trionfale eretto dalla tribù Acamentide nel tempo dell'Arconte Evanito *nella CXI Olimpiade.*

Di ciò che rimane dello Stadio.

Dello stadio rimane la forma, essendo questo stadio formato da una collina che racchiude un seno nel quale l'arte [?] *ha dovuto aggiungervi la parte dove ha dovuto questa supplire è nelle due testate della gradinata dalla parte dell'ingresso. In oggi la faccia esteriore di questa è stata demolita per prendere le pietre come anche tuttora non desistono di cavare qualche pietra che rimane fra la muratura incerta di cui è costruita in queste due gran masse di fabbrica vi sono* [?] *lasciati da volte in forme di camere forse per economia; parimente nella costruzione del tempio della Vittoria che rimane in uno dei lati maggiori: La schiena della collina ha servito per elevare questo tempio; il piano del quale elevasi dal piano dello stadio piedi* [?] *circa I sedili si alzano più di 40 piedi. La costruzione della* [?] *in cui rian*[?] *il tempio esiste in parte ma presto apparisce del tutto la superficie che era formata di gran pietre quadrate io ne ho misurato la grandezza che ad un dipresso mi* [?] *quella del tempio.*

Documento n. 3[3]

I monumenti di Atene esposti colle notizie archeologiche ed architettoniche. Opera di Sebastiano Ittar.

[2] *Ibidem*, fol. 13292.
[3] *Ibidem*, fol. 13287.

L'autore volendo manifestare a tutti coloro che le belle arti professano, o che di esse dilettansi, il risultato de' penosi studi lungamente [?] *intorno ai famosi monumenti della Grecia, offre una ben corredata collezione di disegni architettonici non disgiunta dalle notizie archeologiche sulla materia. Egli si è determinato di pubblicare per ora i* [?] *bellissimi monumenti esistenti nell'Acropoli d'Atene: capi d'opera della greca architettura, e fonte inesauribile del bello che tutto esprime il valore di Fidia, di Ictino e di Mnesicle nella città di Minerva. Per rendere più interessante il lavoro, l'autore si propone di dimostrare colla guida dell'arte le ristaurazioni onde far conoscere gli annunciati monumenti tali quale esser possano in origine. L'opera sarà consegnata in sette fascicoli, ogn'uno di essi sarà composto di sei tavole della grandezza di mezzo foglio impresse in carta velina. In ogni bimestre apparirà in luce uno di tali fascicoli accompagnati da uno, o più fogli di testo. Il primo sarà distribuito nei primi giorni del mese di gennaio 1832. Il prezzo pe' Signori associati è fissato a onze 1.20 per ogni fascicolo.*

Documento n. 4[4]

Carissimo confratello profitto della vostra sperimentata bontà in favorirmi, onde appagare le mie brame nel potere dare alla luce infiniti [sic] *mie fatighe fra i quali sono gli antichi monumenti di Grecia di Girgenti di Taormina e di Catania tali miei lavori anno* [sic] *in ogni dove avuto un felice incontro e tutti bramano vederne la pubblicazione i miei ritrovamenti su tal materia, sono singolari, mentre abbracciano non solo ciò che esteriormente, gli oggetti ci presentano ma con lunghe e grandi vicende ed investigazioni e tutto ciò che il mio genio ha potuto escogitare puoco o nulla lascio a desiderare, tutti quei monumenti che soltanto ne rimane da potere ricapezzare di quanto manco ho avuto il piacere di* [?] *dificilmente* [sic], *ma tante e si varie vicende ed il ritrovarmi fra barbara gente, mentre puochi se ne intendono e alcuno non si impegna ad agevolarmi, io* [?] *approfittare della vostra rara amicizia per far come disio vedere la luce a quelli miei lavori, e non dubito punto che sarete per favorirmi.*

Sembrandomi giusto dar principio a tutto ciò che appartiene alla mia [?] *principio da monumenti di questa mia patria e vi rimetto i disegni, come esistono, e dalla* [?] *ridotti al pristino stato, e voi vi prenderete la pena adibbendo persone per agire con rimunerarli aseconda le loro fatighe e tosto farete incidere da più abili incisori e insieme formando una associazione, che come* [?] *predisporrete* [?] *un fascicolo al mese, di quante tavole* [?] *più o meno complicato, de picoli monumenti vi saranno de fascicoli 6* [?] *tavole ogni monumento sarà rappresentato nel attuale stato e queli che sono in stato di poterli ristaurare saranno ottimamente*

[4] *Ibidem*, f. 13330.

completati. I rami che farete incidere come dissi da più abbili incisori in tal genere [?] *voi ne tirerete quel quantità che crederete vantagioso, ed intanto li terrete presso di voi, ed il tempo ci darà consiglio, e se troverete ad editarli con vantaggio lascio il tutto in vostra libbertà* [sic], *e non dubito che sarete per favorirmi e sicuramente tutti i nostri confrateli, non solo per il merito del* [sic] *opera quanto per un socio che tanto ha fatigato sia pure per varie vicende poco o nulla ne ha ricavato di tanti lavori e cure. Caro confratello per potere progredire nelle mie ricerche che finora puoco ho potuto fare non avendo sicuri* [?] *mezzi per cui supplico a tutto i Soci di anticipare il prezzo del primo fascicolo, a quella somma che sarete per destinare, farmene in cambiale la rimessa, ed allora con tutto rigore fare le più ampie ricerche. E tante cose che ne* [?] *da fare* [?] *le farò vedere la luce e la mia Opera* [?] *singolare.*

Documento n. 5[5]

Intendenza della Valle di Catania. Uff. 1, n. 4495.

Catania 3 aprile 1829.

Signore,

inteso lo avviso del Consiglio d'Intendenza sulla Deliberazione del Decurionato del 17 febraio ultimo per il soddisfo di diverse opere relazionate dall'Ingegniere Ittar Sebastiano ed eseguite in encomio, ed altre non eseguite, io uniformemente al parere di detto Consiglio l'autorizzo per ora sulla somma deliberata dal cennato decurionato di pagare onze quindici al riferito Ingegniere Ittar ed altre onze 10 all'Ingegniere Lao da gravitare sul fondo delle Opere pubbliche Comunali riserbandomi di manifestare le mie ulteriori disposizioni per il dippiù de' dritti dal Decurionato deliberati, dopochè si sarà fatta la corrispondente liquidazione della nota da' menzionati ricorrenti presentata.

L'intendente

Pepe Manganelli

Documento n. 6[6]

L'Architetto Comunale di Catania al sig. Intendente di Catania.

Catania 2 Nov. 1833.

Sig. Intendente

Eccellenza

Da queste Sig. Patrizio con officio de' 3 Ottobre scorso mi fu comunicata la di lei determinazione del 27 settembre ultimo con cui gli preserisce che per tutti i

[5] AStCt, fondo *Int. Borb.*, busta 1269, fasc. «Indennità agli architetti».

[6] AStCt, fondo *Int. Borb.*, busta 1269, fasc. «Indennità agli architetti».

Certificati di consegna e per tutti i bisogni nelle Opere che si fanno a spese di questo Comune si avvalga della mia opera esigendo così la giustizia e la ragione, meno però per la direzione delle opere in corso, per le quali trovasi incaricato l'Ingegniere Lanzarotti. Io perciò prego V.E. affinichè si degni manifestare a me ed a detto Signor Patrizio quali siano tali Opere in corso in cui non devo io ingerirmi mentre per tutte le Altre deve valersi di noi solo.

L'Architetto Comunale

Sebastiano Ittar

Bibliografia

AA. VV. 1970	AA. VV. , *Sebastiano Ittar incisore catanese (1778-1847)*, Catania.
AA. VV. 2004	A.A. V.V., *Acheological Promenades around the Acropoli*, 7 fascc., Athens 2004.
ABRAMSON 1974	H. ABRAMSON, *The Olympieion in Athens and its Connections with Rome*, in *California Studies in Classical Antiquity* 7, pp. 1-25.
ADAMS 1989	A. ADAMS, *The Arch of Hadrian at Athens*, in *The Greek Renaissance in the Roman Empire*, in *Papers from the Tenth British Museum Classical Colloquium, London 1986*, London, pp. 10-16.
ALUISETTI 1832	G. ALUISETTI, *Preliminari a Stuart-Revett. Le antichità di Atene*, prima ed. it., Milano.
AZZARO 1999	B. AZZARO, *Gli ultimi architetti della "sacra religione gerosolimitana": Stefano Ittar a Malta*, in *Palladio* 23, pp. 65-85.
BALDASSARRI 1995	P. BALDASSARRI, *Augusto* soter: *ipotesi sul* monopteros *dell'Acropoli ateniese*, in *Ostraka*, a. IV, n. 1, pp. 69-84.
BALDASSARRI 1998	P. BALDASSARRI, *Σεβαστῷ σωτερι. Edilizia monumentale ad Atene durante il* Saeculum Augustum, Roma.
BALDASSARRI 2001	P. BALDASSARRI, *Lo specchio del potere: programmi edilizi ad Atene in età augustea*, in *Constructions publiques et programmes édilitaires*

en Grèce, in *Actes Colloque*, *Athènes 1995*, in *BCH* Suppl. 39, Paris, pp. 401-426.

BALDINI LIPPOLIS 1995 — J. BALDINI LIPPOLIS, *La monumentalizzazione tardoantica di Atene*, in *Ostraka*, a. IV, n. 1, pp. 169-190.

BARLETTA 2001 — B.A. BARLETTA, *The Origins of the Greek architectural Orders*, Cambridge.

BARTHELEMY 1788 — J.J. BARTHELEMY, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, *dans le milieu du quartrième siècle avant l'ère vulgaire*, Paris.

BERGER 1984 — E. BERGER (a cura di), *Parthenon Kongress*, *Basel 4-8 April 1982*, Mainz 1984.

BERVE-GRUBEN - HIRMER 1961 — H. BERVE-G. GRUBEN-M. HIRMER, *Griechische Tempel und Heiligtümer*, München (citato dall'ed. It. a cura di M. BACCI-G. CACCIAPAGLIA, Firenze 1962).

BESCHI 1956 — L. BESCHI, *Un disegno veneto dell'Acropoli ateniese nel 1670*, in *Arte Veneta* 10, pp. 136-141.

BESCHI 1982 — L. BESCHI, *Acropoli di Atene 1835*, in *AAA* 15, pp. 215-227.

BESCHI 1985 — L. BESCHI, *L'Anonimo Ambrosiano: un itinerario in Grecia di Urbano Bolzanio*, in *RendLinc*, s. VIII, 39.2, pp. 1-22.

BESCHI 1998 — L. BESCHI, *I disegni ateniesi di Ciriaco: analisi di una tradizione*, in G. PACI-S. SCONOCCHIA (a cura di), *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, Reggio Emilia, pp. 83-94.

BESCHI 2002a — L. BESCHI, Una descrizione delle antichità di Atene del 1687, in RendLinc, s. IX, 13, pp. 323-372.

BESCHI 2002b — L. BESCHI, *L'Acropoli di Atene in una veduta del 1670*, in *NumAntCl* 31, pp. 347-358.

BESCHI 2002c — L. BESCHI, *I Tirreni di Lemno a Brauron e il Tempietto Ionico dell'Ilisso*, in *RivIstArch* 57, s. III, 25, pp. 7-36.

BESCHI 2005 — L. BESCHI, Due vedute seicentesche dell'Acropoli di Atene, in *RendLinc*, s. IX, 16.1, pp. 49-63.

BESCHI-MUSTI 1987[2] — L.BESCHI-D. MUSTI (a cura di), *Pausania*, *Guida della Grecia*. *I. Attica*, Milano (2 ed.).

BEULÈ 1862 — M. BEULÈ, *L'Acropole d'Athènes*, Paris.

BILLOT 1984 — M.F. BILLOT, *Recherches aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles sur la polychromie de l'architecture français aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, exh. cat. Ecole Nationale Superiéure des Beaux-Arts, Paris, pp. 61-125.

BILLOT 1992 — M.F. BILLOT, *Le Cynosarges, Antiochos et les tanneurs: questions topographiques*, in *BCH* 116, pp. 119-156.

BOARDMAN 1985 — J. BOARDMAN, *Greek Sculpture. The Classical Period*, London.

BOARDMAN-FINN 1985 — J. BOARDMAN-D. FINN, *The Parthenon and its Sculpture*, Austin.

BOATWRIGHT 2000 — M.T. BOATWRIGHT, *Hadrian and the Cities of the Roman Empire*, Princeton.

BOURAS 2007 — C. BOURAS, *A sketch Plan of Late Antiquity in Athens*, in *DeltChrA* 28, pp. 31-33.

BOWIE-THIMME 1971 — T. BOWIE-D. THIMME (a cura di), *The Carrey Drawings of the Parthenon Sculptures*, Bloomington.

BROMMER 1967 — F. BROMMER, *Die Metopen des Parthenon. Katalog und Untersuchung*, Mainz.

BUSCEMI 2003 — F. BUSCEMI, *"Architettura archeologica". Sebastiano Ittar architetto di Lord Elgin*, in *Il Disegno di Architettura* 27, pp. 3-9.

BUSCEMI 2006 — F. BUSCEMI, *″Plan d'Atènes avec ses monuments restaurés". Un inedito di Sebastiano Ittar*, in *ASAtene* 84, s. III, 6.I, pp. 63-90.

CAMP 2001 — J.M. CAMP, *The Archaeology of Athens*, New Haven-London.

CARBONARO – ALBERGHINA 2005 — R. CARBONARO-M. ALBERGHINA, *L'iconografia scientifica negli* Atti *e nel* Giornale, in M. ALBERGHINA (a cura di), *L'Accademia Gioenia: 180 anni di cultura scientifica (1824-2004). Protagonisti, luoghi e vicende di un circolo di dotti*, Catania, pp. 90-91.

CASSIO-MUSTI-ROSSI 2000 — A.C. CASSIO-D. MUSTI-L.E. ROSSI (a cura di), *Synaulía. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, Napoli.

CASTRÉN 1994 — P. CASTRÉN (a cura di), *Post-Herulian Athens. Aspects of Life and Culture in Athens AD 267-529*,

in *Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens* 1, Helsinki.

CHANDLER 1817[3] — R. CHANDLER,*Travels in Asia Minor and Greece, or an Account of a Tour made at the Expense of the Society of Dilettanti*, London (3 ed.).

CHILDS 1985 — W.A.P. CHILDS, *In Defense of an early Date for the Frieze of the Temple on the Ilissos*, in *AM* 100, pp. 207-366.

CHOISEUL GOUFFIER 1782-1822 — M.G.F.A. (DE) CHOISEUL GOUFFIER, *Voyage Pittoresque en Grèce*, 3 voll., Paris.

CHOREMI SPETSIERI 1994 — A. CHOREMI SPETSIERI, *Ἡ οδός των Τριπόδων και τα Χορηγικά Μνημεία στην Αρχαία Αθήνα* , in *The Archaeology of Athens*, pp. 31-42.

CHOREMI SPETSIERI 1995 — A. CHOREMI SPETSIERI, *Library of Hadrian at Athens. Recent Finds*, in *Ostraka*, a. IV, n. 1, pp. 137-148.

CHOREMI SPETSIERI 2002 — A. CHOREMI SPETSIERI, *Urban Development and monumental Buildings in Athens under Augustus and Hadrian. From the Classical Period to present Day (5th century B.C.-A.D. 2000)*, Athens.

CHRISTIANSEN 2000 — J. CHRISTIANSEN (a cura di), *The Rediscovery of Greece. Denmark and Greece in the 19th Century*, Catalog of Exhibition at the Ny Carlsberg Glyptotek, Oct. 4th 2000-Jan. 28th 2001, Carlsberg.

CIANCIO ROSSETTO – PISANI SARTORIO 1994 — P. CIANCIO ROSSETTO-G. PISANI SARTORIO, *Teatri greci e romani*. *Alle origini del linguaggio rappresentato*, 3 voll., Roma.

COCKERELL 1830 — C.R. COCKERELL, *Antiquities of Athens and other Places in Greece, Sicily, etc. Supplementary to the Antiquities of Athens by J. Stuart and N. Revett*, London.

COMETA 1999a — M. COMETA, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il* Grand Tour *nell'età di Goethe*, Roma.

COMETA 1999b — M. COMETA, *L'architettura italiana tra policromia e storicismo*, in M. TATTI (a cura di), *Italia e Italie. Immagini tra rivoluzione e Restaurazione*, Roma, pp. 299-325.

CONWELL 1992 D.H. CONWELL, *The Athenian Long Walls: Chronology, Topography and Remains*, tesi dottorato, University of Pennsylvania.

COOK 1995[7] B.F. COOK, *The Elgin Marbles*, London.

CRAMER 1828 J.A. CRAMER, *A geographical and historical Description of Ancient Greece; with a Map, and a Plan of Athens*, Oxford.

CRUCIANI-FIORINI 1998 C. CRUCIANI-L. FIORINI, *I modelli del moderato. La Stoà Poikile e l'Hephaisteion di Atene nel programma edilizio cimoniano*, Perugia.

DATO 1983 G. DATO, *La città di Catania. Forma e struttura 1693-1833*, Roma.

DATO 2000 G. DATO, *La formazione della cartografia moderna: il rilievo di Malta di Sebastiano Ittar*, in G. PAGNANO (a cura di), *Dal tardobarocco ai neostili*, in *Atti della giornata di studi, Catania 14 dicembre 1997*, Messina, pp. 155-166

DATO-PAGNANO 1995 G. DATO-G. PAGNANO, *Stefano Ittar: un architetto polacco a Catania*, in *Lèmbasi*, a. I, n. 1, pp. 85-104.

DE FUSCO 1980 R. DE *FUSCO, L'architettura dell'Ottocento*, Torino.

DESGODETZ 1683 A. DESGODETZ, *Les édifices antiques de Rome, dessinés et mesurés très exactement*, Paris.

DE WAELE 1990 J. DE WAELE, *The Propylaia of the Acropolis in Athens. The Project of Mnesikles*, Amsterdam.

DE WAELE 1997 J. DE WAELE, *The Temple of Athena Nike on the Acropolis of Athens. Ancient Measurements and Design*, in *Pharos* 5, pp. 27-48.

DE WAELE 1998 J. DE WAELE, *Der klassische Tempel in Athen. Hephaisteion und Poseidontempel*, in *BABesch* 73, pp. 83-94.

DI CESARE 2004 R. DI CESARE, *La storia murata. Note sul significato del riutilizzo dei materiali architettonici nel muro di cinta dell'Acropoli di Atene*, in *NumAntCl* 33, pp. 99-134.

DINSMOOR JR.1980 W.B. DINSMOOR JR., *The Propylaia to the Athenian Acropolis, I. The Predecessors*, Princeton: The American School of Classical Studies at Athens.

DINSMOOR -

DINSMOOR JR. 2004 W.B. DINSMOOR-W.B. DINSMOOR JR., *The Propylaia to the Athenian Acropolis, II. The classical Buildings*, Princeton: The American School of Classical Studies at Athens.

DODWELL 1819 E. DODWELL, *A Classical and Topographical Tour through Greece, during the Years 1801, 1805, and 1806*, London.

DONTAS 1983 G. DONTAS, *The true Aglaurion*, in *Hesperia* 52, pp. 48- 63.

ECONOMAKIS 1994 R. ECONOMAKIS (a cura di), *Acropolis Restoration*. *The CCAM Interventions*, London.

EICKSTEDT 1994 K.-V. VON EICKSTEDT, *Bemerkungen zur Ikonographie des Frieses vom Ilissos-Temple*, in *The Archaeology of Athens*, pp. 106 -111.

EITELJORG 1995 H. EITELJORG, *The Entrance to the Athenian Acropolis before Mnesikles*, Boston.

Elgin Papers *Elgin Papers, Broomhall. Lettere scritte da G.B. Lusieri, 1799-1821, indirizzate a Lord Elgin* (trascrizione in SPIRITO 2003, pp. 167-168).

ÉTIENNE 2004 R. ÉTIENNE, *Athènes, espaces urbains et histoire. Des origines à la fin du III siècle ap. J.-C.*, Paris.

FODERÀ 1983 L. FODERÀ (a cura di), *J.I Hittorf-L. Zanth, Architecture moderne de la Sicile*, Palermo 1983.

FORSÉN B. FORSÉN, *The Sanctuary of Zeus Hypsistos and the Date and Construction of Pnice III*, in FORSÉN-STRANTON 1996, pp. 495-510.

FORSÉN-STRANTON 1996 B. FORSÉN-G STRANTON (a cura di), *The Pnyx in the History of Athens, Proceedings of International Colloquium, Athens 1994*, Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens II, Helsinki.

FRANCIS-VICKERS 1988 E.D. FRANCIS-M. VICKERS *The Agorà revisited: athenian Chronology 500-450 B.C.*, in *BSA* 83, pp. 143-167.

FRANTZ 1988 A. FRANTZ, *The Athenian Agorà XXIV. Late Antiquity: A.D. 267-700*, Princeton.

FULLERTON 1996 M.B. FULLERTON, *The post-herulian Wall at Athens reconsidered*, in *AJA* 100, p. 396 (abstract).

GALLO 1999 L. GALLO, *The architectural Carreer of Sebastiano Ittar (1768-1847) and his Association with Lord Elgin*, PhD Thesis, University of London.

GALLO 2008 L. GALLO, *Lord Elgin and ancient Greek Architecture. The Elgin Drawings at the British Museum*, London.

GASPARRI 1974-1975 C. GASPARRI, *Lo stadio Panatenaico*, in *ASAIA* 36-37, pp. 313-392.

GIRAUD 1994 D. GIRAUD, *Μελέτη αποκαταστάσεως του ναού της Αθηνάς Νίκης*, Athenai.

GRECO-OSANNA 1999 E. GRECO-M. OSANNA, *Atene*, in E. GRECO (a cura di), *La città greca antica. Istituzioni, società e forme urbane*, Roma, pp. 161-182.

HABICHT 1997 C. HABICHT, *Athens from Alexander to Antony*, Cambridge.

HADJIASLANI 1987 C. HADJIASLANI, *Morosini the Venetians and the Acropolis*, Athens.

HAMILAKIS 1999 Y. HAMILAKIS, *Stories from Exile: Fragments from the cultural Biography of the Parthenon (or "Elgin") Marbles*, in *World Archaeology* 31.2, pp. 303-320.

HELLMANN 2002 M. –CH. HELLMANN, *L'Architecture grecque. I. Les principes de la construction*, Paris.

HILL 1964 I.T. HILL, The *Ancient City of Athens*, Chicago.

HITTORFF 1832 J.I. HITTORFF, *Les Antiquités inédites de l'Attique, contenant les restes d'archicture d'Eleusis, de Rhamnus, de Sunium et de Thoricus par la Société des Dilettandi traduit de l'Anglais et augmenté de notes et de plusieurs dessins par M.J.I. Hittorff*, Paris.

HITTORFF 1835 J.I. HITTORFF, *Sui disegni dei monumenti dell'Acropoli di Atene*, in *L'indagatore siciliano* III, fascc. I-II, pp. 1-17.

HOEPFNER 1997a W. HOEPFNER, *Propyläen und Nike-Tempel*, in *Kult und Kultbauten*, pp. 160-177.

HOEPFNER 1997b W. HOEPFNER, *Zum Hypethral-Tempel bei Vitruv und zum Olympieion in Athen*, in *RM* 104, pp. 291-300.

HOFF 1996 M. HOFF, *Barbarians at the Gate: the west Propylaia of the Roman Agorà of Athens and an equestrian Statue of Lucius Caesar*, in *AJA* 100, n. 2, pp. 395-396 (abstract).

HOFF-ROTROFF 1997 M.C. HOFF-S.I. ROTROFF (a cura di), *The Romanization of Athens, Proceeding International*

Conference, Lincoln-Nebraska 1996, Oxbow Monographs 94, Oxford.

HOLTZMANN 2003 — B. HOLTZMANN, *L'Acropole d'Athènes. Monuments, cultes et histoire du sanctuaire d'Athèna Polias*, Paris.

HURWIT 1999 — J.M. HURWIT, *The Athenian Acropolis. History, Mythology, and Archaeology from the Neolithic Era to Present*, Cambridge.

IAKOVIDIS 1962 — S.E. IAKOVIDIS, *Ἡ μυκηναϊκὴ ἀκρόπολις τῶν Ἀθηνῶν*, Athenai

INWOOD 1827 — H.W. INWOOD, *The Erechteion at Athens: Fragments of Athenian Architecture and a few Remains in Attica, Megara, and Epirus. Illustrated with outline Plates and a descriptive, historical View combining also under the Divisions Cadmeia, Homeros, and Herodotos the Origin of Temples and of Grecian Art of the Periods preceding*, London.

JUDEICH 1931[2] — W. JUDEICH, *Topographie von Athen*, München.

KALLIGAS 1994 — P.G. KALLIGAS, *Η περιοχή του ιερού και του θεάτρου Διονύσου στήν Αθήνα*, in *The Archaeology of Athens*, pp. 25-30.

KARIVIERI 1994 — A. KARIVIERI, *The so-called Library of Hadrian and the Tetranconch Church in Athens*, in CASTRÉN 1994, pp. 89-113.

KAUFMAN 1989 — E. KAUFMAN, *Architecture and Travel in the Age of British Eclecticism*, in E. BLAU-E. KAUFMAN (a cura di), *Architecture and its Image*: *Four Centuries of Architectural Representation*, Montreal, pp. 38-85.

KAZAMIAKIS 1994 — K. KAZAMIAKIS, *Η οδός των Τριπόδων - τεχνικά και κατασκευαστικά στοιχεία*, in *The Archaeology of Athens*, pp. 43-44.

KIENAST 1997 — H. KIENAST, *The Tower of the Winds in Athens: Hellenistic or Roman?*, in HOFF-ROTROFF 1997, pp. 53-67.

KLEINER 1983 — D.E.E. KLEINER, *The Monument of Philopappos in Athens*, Roma.

KNIGGE 1991 — U. KNIGGE, *The Athenian Kerameikos: History-Monuments-Excavations*, Athens.

KORRÈS 1994a — M. KORRÈS, *The Parthenon from Antiquity to the*

19^{th} century, in *The Parthenon*, pp. 136-161.

KORRÈS 1994b M. KORRÈS, *The Architecture of the Parthenon*, in *The Parthenon*, pp. 54-97.

KORRÈS 2000 M. KORRÈS, *The Stones of the Parthenon*, Athens.

KORRÈS 2002a M. KORRÈS, *Αθηναϊκή Πολεοδομία-Αρχαίος οικιστικός χώρος. Αξία ορατών μαρτυρίων*, in H.R. GOETTE (a cura di), *Ancient Roads in Greece*, 2, Hamburg, pp. 1-31.

KORRÈS 2002b M. KORRÈS, *On the North Acropolis Wall*, in STAMATOPOULOV – YEROULANOV 2002, pp. 179-186.

KOUROUNIOTES - THOMPSON 1932 K. KOUROUNIOTES- H.A. THOMPSON, *The Pnyx in Athens*, in *Hesperia* I, pp. 90-217.

KREEB 2001 M. KREEB, *Zur Beschreibung Athens in Reisebericht Jacob Spons von 1675/1676*, in *Wissenschaft mit Enthousiasmus* (*K. Fittschen gewidmet*), Rahden, pp. 1-26.

Kult und Kultbauten W. HOEPFNER (a cura di), *Kult und Kultbauten auf der Akropolis, Int. Symp., Berlin 7-9 july 1995*, Berlin 1997.

La Grecia antica PH. BOUTRY *et Alii*, *La Grecia antica. Mito e simbolo per l'età della Grande Rivoluzione. Genesi e crisi di un modello nella cultura del Settecento*, in *Atti del Convegno Internazionale, Roma 11-15 dicembre 1989*, Milano 1991.

LEAKE 1821 W.M. LEAKE, *Topography of Athens with some Remarks on its Antiquities*, London.

LEGRAND 1897 PH. E. LEGRAND, *Biographie de Louis-François-Sébastien Fauvel antiquaire et consul (1753-1838)*, in *Revue Archéologique*, III, s. 30, pp. 41-66, 185-201, 385-404.

LEIGH 2000a S. LEIGH, *The Reservoir of Adrian in Athens*, in *JRA* 10, pp. 279-290.

LEIGH 2000b S. LEIGH, *Interdisciplinary Research on the Aqueduct of Hadrian in the Athenian Agorà*, in *Cura Aquarum in Sicilia, Proceedings of the Tenth International Congress on the History of Water Management and Hydraulic Engineering in the Mediterranean Region, Syracuse 1998*, Leiden, pp. 117-124.

LE ROY 1758 — J.D. LE ROY, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce considérées du coté de l'Histoire et de l'Architecture*, Paris.

LIPPOLIS 1995 — E. LIPPOLIS, *Tra il Ginnasio di Tolomeo ed il Serapeion: la ricostruzione topografica di un quartiere monumentale di Atene*, in *Ostraka*, a. IV, n. 1, pp. 43-67.

LYGOURI TOLIA 1996 — E. LYGOURI TOLIA, *Ἡ παλαίστρα του γυμνασίου του Γυκεὶου*, in *ArchDelt* 51, pp. 46-48.

LYGOURI-TOLIA 2002 — E. LYGOURI TOLIA, *Excavating an ancient Palaestra in Athens*, in M. STAMATOPOULOU-M. YEROULANOU 2002, pp. 203-212.

LYNCH 1972 — J.P. LYNCH, *Aristotle's School*, Berkeley.

MADDEN 1961 — F. MADDEN (a cura di), *Catalogue of the Manuscripts, Maps, Charts, and Plans, and of the topographical Drawings in the British Museum*, III, London.

MAGNI 1688 — C. MAGNI, *Relazione della Città d'Athene, colle Provincie dell'Attica, Focia, Beozia e Negroponte*, Parma.

MAKRÉ-TSAKOS-BABYLOPOULOU CHARITONIDOU 1987-1988 — E. MAKRÉ-K. TSAKOS-A. BABYLOPOULOU CHARITONIDOU, *Το ριζόκαστρο. Σοζόμενα υπολείμματα: νέες παρατηρήσεις και επαναχρονολογήση*, in *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, s. 4, 14, pp. 329-363.

MALLOUCHOU TUFANO 1994 — F. MALLOUCHOU TUFANO, *The Parthenon from Cyriacus of Ancona to Frédéric Boissonas. Description, Research and Depiction*, in *The Parthenon*, pp. 162-199.

MARK 1993 — I.S. MARK, *The Sanctuary of Athena Nike in Athens. Architectural Stages and Chronology*, in *Hesperia*, suppl. 26, Princeton.

MARTIN 1965 — R. MARTIN, *Manuel d'architecture greque, I. Materiaux et technique*, Paris.

MARTIN 1980 — R. MARTIN, *Architettura greca*, Milano.

MATTON-MATTON 1963 — L. MATTON-R. MATTON, *Athènes et ses monuments du XVII^e siècle à nos jours*, Athènes.

MERCURI 2004 — L. MERCURI, *Programmi pergameni ad Atene: la stoà di Eumene*, in *ASAIA* 82, s. III, 4.1, pp. 61-80.

MILES 1980 — M.M. MILES , *The Date of the Temple on the Ilissos River*, in *Hesperia* 49.4, pp. 309-325.

MILLER 1995 — S.G. MILLER, *Architecture as Evidence for the Identity of the early Polis*, in M.H. HANSEN (a cura di), *Sources for the ancient Greek City-State, Acts of the Copenhagen Polis Centre, II, Copenhagen 1994*, Copenhagen, pp. 201-244.

MONACO 2000 — M.C. MONACO, *Ergasteria*: *impianti artigianali ceramici ad Atene e in Attica*, Roma.

MOSCONI 2000 — G. MOSCONI, *La democrazia ateniese e la "nuova musica": l'Odeion di Pericle*, in CASSIO-MUSTI-ROSSI 2000, pp. 217-316.

MOUNTJOY 1995 — P.A. MOUNTJOY, *Mycenaean Athens*, in *SIMA-PB* 127, Jonsered.

OIKONOMIDES 1990 — N. OIKONOMIDES, *The Athenian Cults of the three Aglauroi and their Sanctuaries below the Acropolis of Athens*, in *AncWorld* 21, pp. 11-17.

OLIVIER 1801 — G.A. OLIVIER, *Voyage dans l'Empire Othoman, l'Égypte et la Perse*, Paris.

OMONT 1898 — H. OMONT, *Athènes au XVII*[e] *Siècle. Dessins des sculptures du Parthénon attribués à J. Carrey et conservés à la Bibliothèque Nationale, accompagnés de vues et plans d'Athènes et de l'Acropole*, Paris.

ORLANDOS 1976 — A. ORLANDOS, *Ἡ ἀρχιτεκτονική του Παρθενῶνος. Α΄. Πίνακες*, Athenai.

OTTO 1931 — W. OTTO, *Handbuch der Altertumswissenschaft*, München.

PANSELENOU 2004 — N. PANSELENOU, *Βυζαντινή Αθήνα*, Athenai.

PANTELIDOU 1975 — M. PANTELIDOU, *Αι προϊστορικαὶ Αθήναι*, Athenai.

PAPADOPOULOS 1996 — J.K. PAPADOPOULOS, *The original Kerameikos of Athens and the Siting of the Classical Agora*, in *GRBS* 37.2, pp. 107-128.

PAPAGEORGIOU BENETAS 2004 — A. PAPAGEORGIOU BENETAS, *Αθηναικός περίπατος και το ιστορικό τόπιο των Αθηνῶν*, Athenai.

PAPANIKOLAOU KRISTENSEN 2003 — A. PAPANIKOLAOU KRISTENSEN, *Το παναθηναϊκόν Στάδιον*, Athenai.

PATETTA 1975 — L. PATETTA, *L'architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Milano.

PATETTA 1999 — L. PATETTA, *Alcune considerazioni sull'architettura dell'Eclettismo*, in L. MOZZONI-S. SANTINI (a cura di), *L'architettura dell'Eclettismo*, Napoli, pp. 1-30.

PAUTASSO 2002 — A. PAUTASSO, *Agrai, Artemide ed il "Tempio dell'Ilisso". Un problema da riconsiderare*, in *RendLinc*, s. IX, 13, pp. 773-820.

PAVAN 1983 — M. PAVAN, *L'avventura del Partenone*, Firenze.

PENROSE 1851 — F. PENROSE, *The Principles of Athenian Architecture*, London.

PICKARD CAMBRIDGE 1946 — A.W. PICKARD CAMBRIDGE, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford.

PICÓN 1978 — C.A. PICÓN, *The Ilissos Temple reconsidered*, in *AJA* 82.1, pp. 47-81.

POUSIN 1993 — F. POUSIN, *Discorso sulle rovine*, in *Rassegna*, pp. 8-17.

PRIVITERA 2002 — S. PRIVITERA, *Plutarco, IG II^2 1665 e la topografia del Cinosarge*, in *ASAIA* 80, s. III, 2.1, pp. 51-66.

Rassegna — *Rassegna (L'archeologia degli architetti). Problemi di architettura dell'ambiente*, a. XV, 55.3, 1993.

REBER 1998 — K. REBER, *Das Hephaisteion in Athens. Ein Monument für die Demokratie*, in *JdI* 113, pp. 31-48.

Report — T.B. ELGIN, *Report from the Select Committee on the Earl of Elgin*'s *Collection of sculptured Marbles*, London (3 ed.) 1816.

RHODHES 1981 — P.J. RHODHES, *A Commentary on the aristotelian athenaion Politeia*, Oxford.

RHODHES 1995 — P.J. RHODHES, *Architecture and Meaning on the Athenian Acropolis*, Cambridge.

RITCHIE 1989 — C.E. RITCHIE, *The Lycaeum, the Garden of Theophrastus and the Garden of the Muse. A topographical Reevaluation*, in *Philia Mylonas*, Athens, pp. 250-260.

ROBERTSON 1986 — N. ROBERTSON, *Solon’s “axones” and “kyrbeis”, and the sixth-century Background*, in *Historia* 35, pp. 147-176.

ROBERTSON 1992 — N. ROBERTSON, *Festivals and Legends: the Formation of Greek Cities in the Light of Public Ritual*, Toronto-Buffalo-New York.

ROBERTSON 1998 — N. ROBERTSON, *The City Center of archaic Athens*, in *Hesperia* 67.3, pp. 283-302.

ROCCO 1984 — G. ROCCO, *Introduzione allo studio degli ordini architettonici antichi*, Roma.

ROCCO 1994 — G. ROCCO, *Guida alla lettura degli ordini architettonici antichi. I. Il dorico*, Napoli

RODHES 1981 — P.J. RODHES, *A Commentary on the aristotelian Athenaion Politeia*, Oxford.

ROTROFF-CAMP 1996 — S.I. ROTROFF-J.M. CAMP, *The Date of the third Period of the Pnyx*, in *Hesperia* 65.3, pp. 263-294.

SACCONI 1991 — S. SACCONI, *L'avventura archeologica di Francesco Morosini ad Atene (1687-1688)*, in *RdA*, suppl. 10, Roma.

SAMMUT 1983 — E. SAMMUT, *Una nota su Stefano e Sebastiano Ittar*, in *The Historical Society, Proceedings of History Week, Malta 1982*, Malta, pp. 13-17.

SCAGLIONE cds. — G. SCAGLIONE, *La cartografia storica de La Valletta nel XVIII secolo, in* E. Iachello – P. Militello (a cura di), *L’insediamento in Sicilia in età moderna*, cds.

SCHMALZ 2006 — G.C.R. SCHMALZ, *The Athenian Prytaneion discovered?*, in *Hesperia* 75, pp. 1-43.

SCHNEIDER-HÖCKER 2001 — L. SCHNEIDER-C. HÖCKER, *Die Akropolis von Athen. Eine Kunst- und Kulturgeschichte*, Darmstadt.

SHEAR 1999 — I.M. SHEAR, *The Western Approach to the Athenian Acropolis*, in *JHS* 119, pp. 86-127.

SHEAR JR. 1994 — T.L. SHEAR JR., ‘Ισονόμους τ᾽ ᾽Αθήνας ἐποιησάτην: *the Agorà and the Democracy*, in *The Archaeology of Athens*, pp. 225-248.

SHEAR JR. 1981 — T.L. SHEAR JR., *Athens: From City-State to provincial Town*, in *Hesperia* 50.4, pp. 356-377.

SMITH 1916 — A. H. SMITH, *Lord Elgin and his Collection*, in *JHS* 36, pp. 163-372.

SPIRITO 2003 — F. SPIRITO, *Lusieri*, Napoli.

SPON-WHELER 1678 — J. SPON-G. WHELER, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce, et du Levant, fait aux années 1675-1676 par Jacob Spon Docteur Medicin aggregè à Lyon & George Wheler Gentilhomme Anglois*, 3 voll., Lyon.

STAMATOPOULOU - YEROULANOU 2002 — M. STAMATOPOULOU-M. YEROULANOU (a cura di), *Excavating Classical Culture. Recent archaeological Discoveries in Greece*, in *BAR-IS* 1031, Oxford.

ST. CLAIR 1998 — W.ST. CLAIR, *Lord Elgin and the Marbles. The controversial History of the Parthenon Sculpture*, Oxford.

STEVENS 1946 — G.P. STEVENS, *Architectural studies concerning the Acropolis of Athens*, in *Hesperia* 15, pp. 73-106.

STUART-REVETT 1762-1816 — J. STUART- N. REVETT, *The Antiquities of Athens*, 4 voll., London.

TANOULAS 1997 — J. TANOULAS, *Τα Προπύλαια της αθηναϊκής Ακρόπολις κατά τον μεσαίωνα*, Athenai.

The Archaeology of Athens — W.D.E. COULSON *et Alii* (a cura di), *The Archaeology of Athens and Attica under the Democracy*, *Proc. Int. Conf.*, *Athens 1992*, Oxbow Monograph 37, Oxford 1994.

The Erechtheum — J. MORTON PATON (a cura di), *The Erechtheum: Measured, Drawn, and Restored by Gorham Phillips Stevens*, 2 vols, Cambridge 1927.

The Athenian Agorà — *The Athenian Agorà. A Guide to the Excavation and the Museum*, (a cura dell'American School of Classical Studies at Athens), Athens 1990.

The Parthenon — P. TOURNIKIOTIS (a cura di), *The Parthenon and its Impact in modern Times*, Athens 1994.

THOMPSON 1950 — H.A. THOMPSON, *Excavations in the Athenian Agora*: *1949*, in *Hesperia* 19.4, pp. 315-328.

THOMPSON 1987 — F.H. THOMPSON, *The Impact of Roman Architects and Architecture on Athens, 170 B.C–A.D. 170*, in S. MACREADY–F.H. THOMPSON (a cura di), *Roman Architecture in the Greek world*, London, pp. 1-17.

TIBERI 1964 — C. TIBERI, *Mnesicle l'architetto dei Propilei*, Roma 1964.

TOBIN 1993 — J. TOBIN, *Some New Thoughts on Herodes Atticus' Tomb, his Stadium of 143/4, and Philostratus VS. 2.550*, in *AJA* 97, pp. 81-89.

TOLLE KASTENBEIN 1994 — R. TOLLE-KASTENBEIN, *Das Olympieion in Athen*, Köln.

TORELLI 1995 — M. TORELLI, *L'immagine dell'ideologia augustea nell'Agorà di Atene*, in *Ostraka*, a. IV, n. 1, pp. 9-32.

TRAVLOS 1960 — J. TRAVLOS, *Πολεοδομική εξέλιξις των Αθηνών*, Athenai.

TRAVLOS 1970 — J. TRAVLOS, *Το γυμνάσιον του Κυνοσάργους*, in *AAA* 3, pp. 6-13.

TRAVLOS 1971 — J. TRAVLOS, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen*, Tübingen.

TRAVLOS 1972 — J. TRAVLOS, *Athènes au fil du temps. Atlas historique d'urbanisme et d'architecture*, Paris.

TRAVLOS 1981 — J. TRAVLOS, *Athens after the Liberation*, in *Hesperia* 50.4, pp. 391-404.

VALDÉS 2004 — M. VALDÉS, *La inauguración del Ágora del Cerámico: una perspectiva Histórica*, in *ASAIA* 82, s. III, 4.1, pp. 11-30.

VANDERPOOL 1974 — E. VANDERPOOL, *The Agorà of Pausanias* I, 17, 1-2, in *Hesperia* 43, pp. 308-330.

VISCONTI 1815[2] — E.Q. VISCONTI, *Memorandum on the Subject of the Earl of Elgin's Pursuits in Greece*, London.

WALPOLE 1820 — R. WALPOLE, *Travels in various Countries of the East, being a Continuation of Memoirs relating to European and Asiatic Turkey*, London.

WELCH 1998 — K. WELCH, *Greek Stadia and Roman Spectacles: Asia, Athens, and the Tomb of Herodes Atticus*, in *JRA* 11, 1998, pp. 117-145.

WHEELER 1901 — J. WHEELER, *Notes on the so called Capuchin Plan of Athens*, in *Harvard Studies* 12, pp. 221-230.

WHELER 1682 — G. WHELER, *A Journey into Greece*, London.

WHITLEY 2001 — J. WHITLEY, *The Archaeology of Ancient Greece*, Cambridge.

WIEBENSON 1991 — D. WIEBENSON, *Origins and Variations of the Concept "Greek" in French architectural Theory*, in *La Grecia antica*, pp. 130-146.

WILKINS 1816 — W. WILKINS, *Atheniensia, or Remarks on the Topography and Buildings of Athens*, London.

WILLERS 1990 — D. WILLERS, *Hadrians Panhellenisches Programm*, Basel.

WILLIAMS 1820 — H.W. WILLIAMS, *Travels in Italy, Greece, and the Ionian Islands*, Edimburgh.

WILLIAMS 2002 — D. WILLIAMS, *Of public Utility and public Property: Lord Elgin and the Parthenon Sculptures*, in A. TSINGARIDA (a cura di), *Appropriating Antiquity*, Bruxelles, pp. 10-14.

WILTON ELY1993 — J.D. WILTON ELY, *Antichità per l'architetto: gli interni neoclassici inglesi*, in *Rassegna* 55, pp. 19-27.

WRIGHT 1981 — J.C. WRIGHT, *The Propylaia to the Athenian Acropolis, 1. The Predecessors*, in *AJA* 85, pp. 347-349.

WRIGHT 1994 — J.C. WRIGHT, *The Mycenaean Entrance System at the West End of the Acropolis of Athens*, in *Hesperia* 63, pp. 323-360.

WYCHERLEY 1966 — R.E. WYCHERLEY, *Archaia Agorà*, in *Phoenix* 20, pp. 285-293.

YEROULANOU 1998 — M. YEROULANOU, *Metopes and Architecture. The Hephaisteion and the Parthenon*, in *BSA* 93, pp. 401-425.

ZAFARANA ITTAR 1880 — S. ZAFARANA ITTAR, *Cenni biografici sulla vita e le opere degli architetti Stefano e Sebastiano Ittar*, Palermo.

ZANNI 1991 — N. ZANNI, *La memoria del viaggio nella nuova architettura inglese: Robert Adam e John Soane*, in *La Grecia Antica*, pp. 274-297.

ŽIVKOV 2003 — S. ŽIVKOV, *Christian Adaptation in Athens in Late Antiquity (end of 5th – beginning of 7th century*), in *HortArtMediev* 9, pp. 213-219.

Elenco delle abbreviazioni

AStCt	Archivio di Stato di Catania, fondo *Intendenza Borbonica*
EP	*Elgin Papers*, custoditi presso l'archivio privato Bruce a Broomhall, 7 voll. vol. I, Lord Elgin to Lusieri 1799-1819 vol. II, Lord Elgin to Hamilton 1812-1836 vol. III, Hamilton to Lord Elgin 1799-1833 vol. IV, Letters from Artists and Connoisseurs vol. n.n., Philip Hunt and the Artists; vol. n.n. Letters of S. Logotheti 1799-1811 vol. n.n. Letters of G.B. Lusieri 1799-1821
McCt	Museo Civico di Castello Ursino a Catania, fondo *Sebastiano Ittar*
RIBA	Royal Institute of British Architects

Indice delle Illustrazioni

Indice delle tavole a colori

Tavole della Recueil des meilleurs monuments de la Grèce

Illustrazioni

Fig. 1 - *G.P. Harding. Disegno su carta. Thomas Bruce Conte di Elgin nel 1795 ca.*

Fig. 2 - *Estratto del certificato di morte di Sebastiano Ittar*

Fig. 3 - *W. Gell. Schizzo a matita su carta. Veduta dell'Eretteo. La figura col parasole è generalmente identificata in Lusieri*

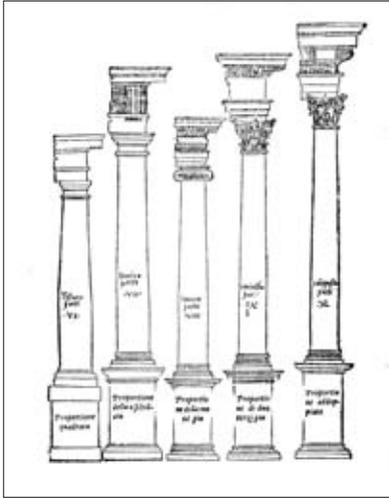



Fig. 4 - *S. Serlio. Xilografia. I cinque ordini dell'architettura. 1540*

Fig. 5 – *Propilei. Anastilosi di un capitello ionico durante i restauri del 1992*

Fig. 6 - *Coubault (da un originale di L.S. Fauvel). Planimetria di Atene. 1800*

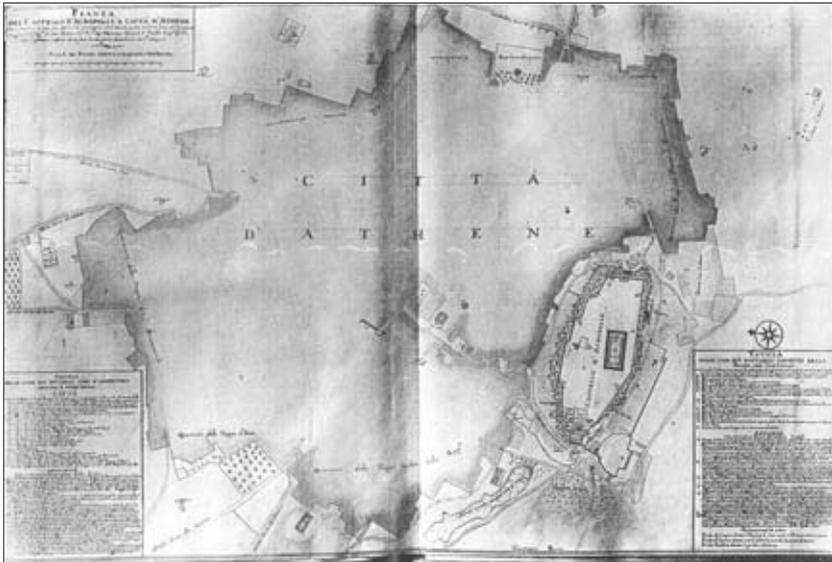



Fig. 7 - *Verneda. "Pianta del Castello e Città d'Athene". 1687*

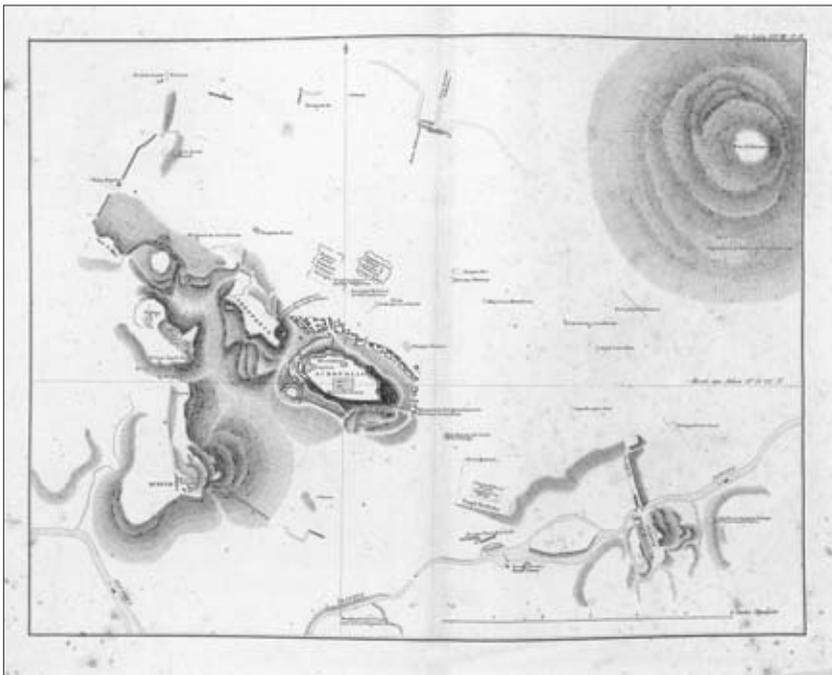



Fig. 8 - *J. Stuart – N. Revett. Pianta di Atene*

Fig. 9 - *L'Acropoli vista da Sud, dopo l'esplosione del 1687 (F. Fanelli 1707)*

Fig. 10 - *L.S. Fauvel. Schizzo di pianta dell'Acropoli. 1787*

Fig. 11 - *C.R. Cockerell. Il Partenone e l'Acropoli visti dai Propilei*

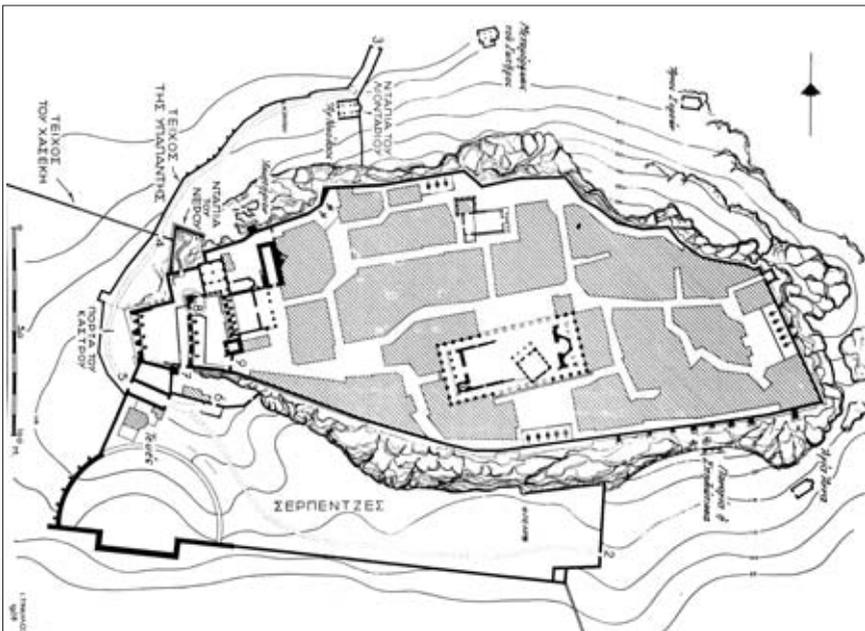



Fig. 12 - *Ricostruzione dello stato dell'Acropoli al momento della liberazione greca (1821)*

Fig. 13 - *Anonimo veneto. Veduta dell'Acropoli e della valle dell'Ilisso, dalla collina di Filopappo. 1670*

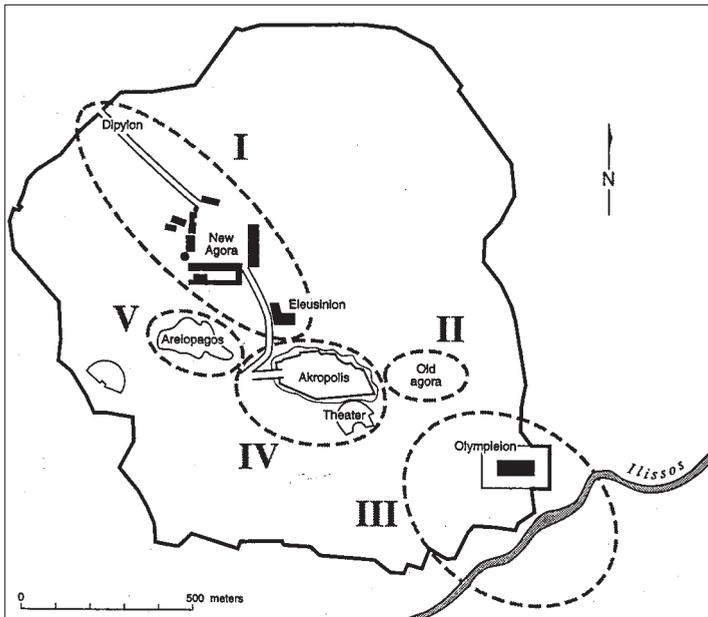



Fig. 14 – *Schema topografico di Atene. In evidenza: le cinque aree del percorso di Pausania. Si noti la collocazione della cd. Agorà di Teseo (old agorà)*

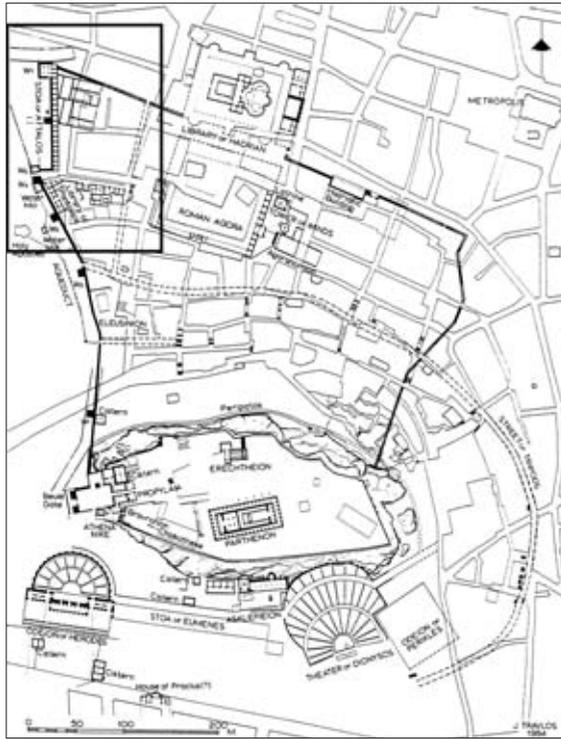



Fig. 15 - *L'Agorà nel V sec. d.C. In evidenza nel riquadro, il tratto delle mura valeriane erroneamente attribuito da Ittar al Ginnasio di Tolomeo*

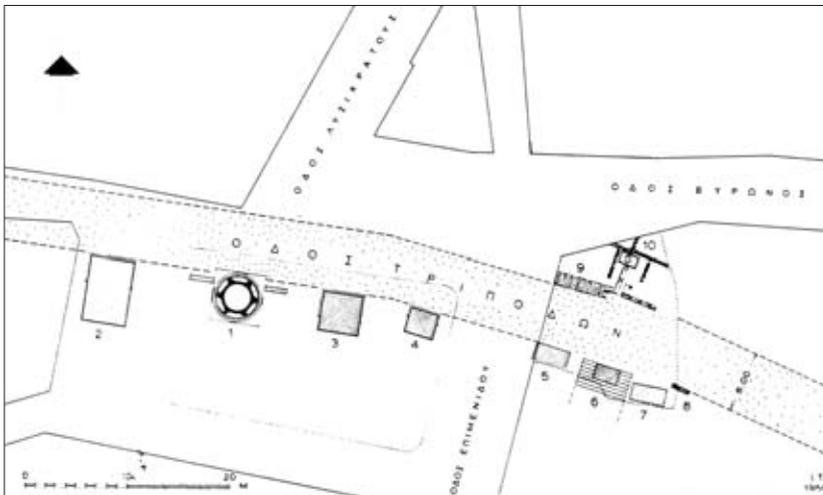



Fig. 16 – *La Via dei Tripodi*

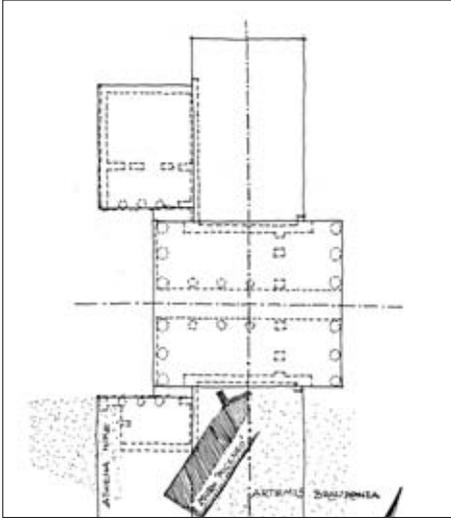



Fig. 17 - *Schizzo del preteso progetto originario per i Propilei*

Fig. 18 - *Ricostruzione dei Propilei in età periclea secondo Luckenbach*

Fig. 19 - *E. Schaubert- C. Hansen. Il tempio di Athena Nike durante la ricostruzione. 1836*

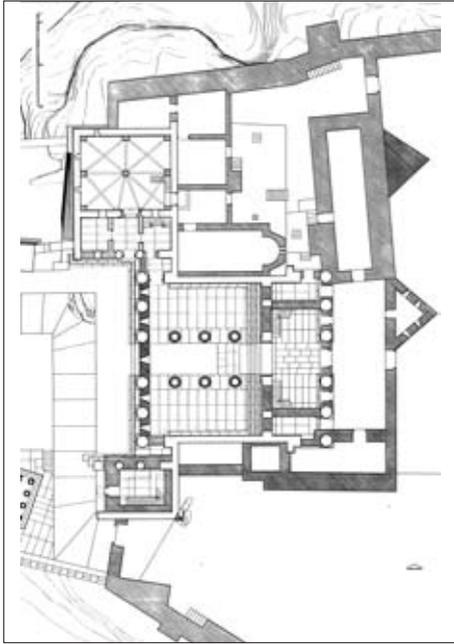



Fig. 20 - *Pianta di ricostruzione dei Propilei intorno al 1450*

Fig. 21 - *Il bastione di Athena Nike*

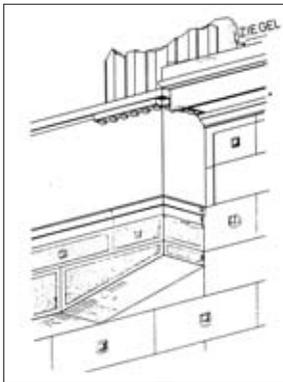



Fig. 22 - *Propilei. Muro settentrionale dell'ala nord. Concio sguinciato*

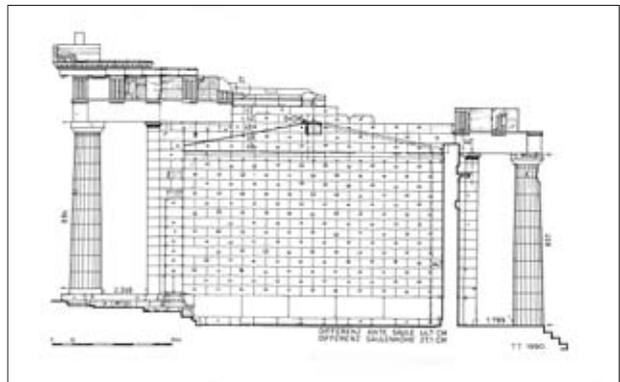



Fig. 23 – *Sezione della Pinacoteca, da Nord. A tratteggio sul muro esterno, ipotesi di restituzione di un originario ambiente coperto a doppia falda, normale al corpo centrale e mai realizzato*

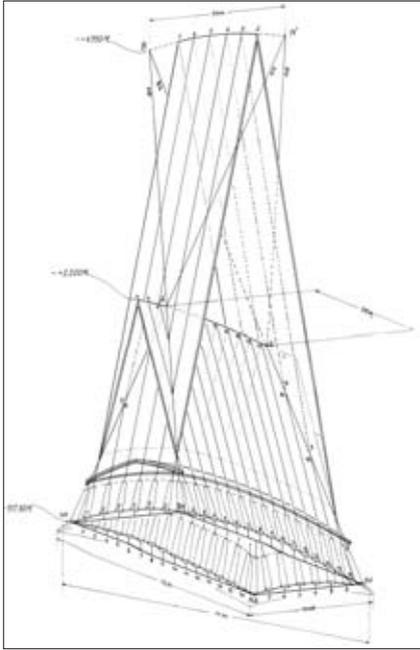



Fig. 24 - *Schema delle curvature degli orizzontamenti nel Partenone.*

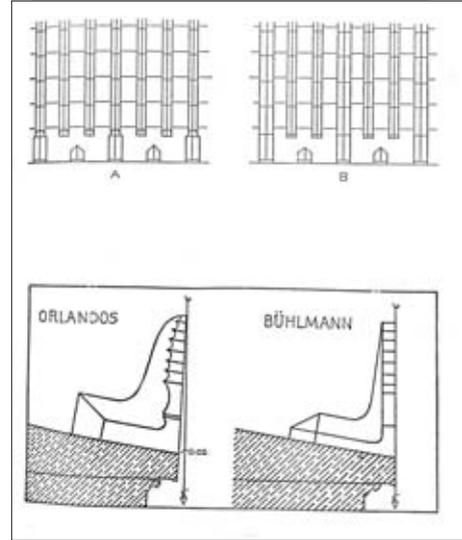



Fig. 25 - *Partenone. In alto: schizzo del manto di copertura secondo Penrose (A) e sulla base della tegola ritrovata presso la Torre dei Venti (B). In basso: ipotesi di ricostruzione delle antefisse*

Fig. 26 - *Pronao del Partenone. Spaccato prospettico di ricostruzione con le relative decorazioni*

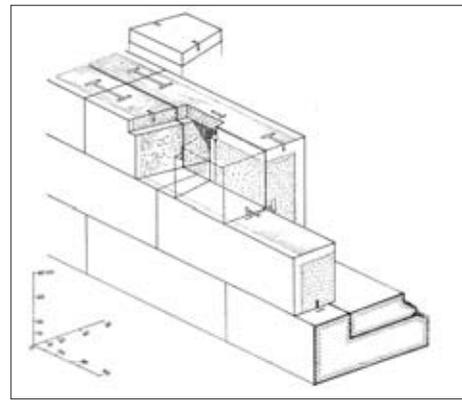



Fig. 27 - *L'eretteo. Spaccato assonometrico del muro nord. In evidenza le aperture a cuneo*

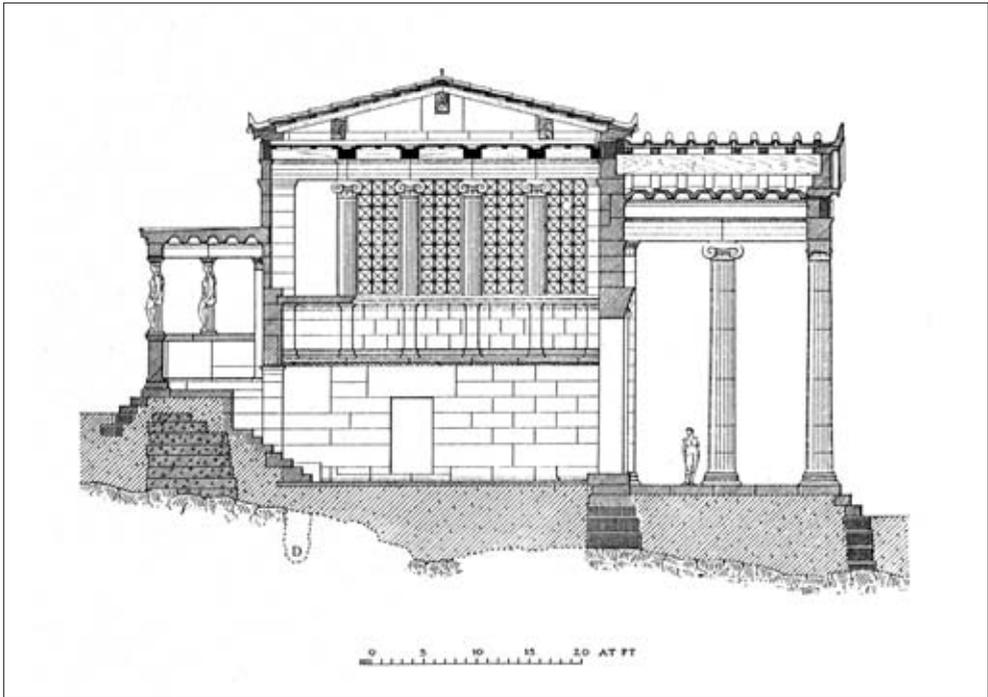



Fig. 28 - *Eretteo. Sezione di ricostruzione, da Ovest*

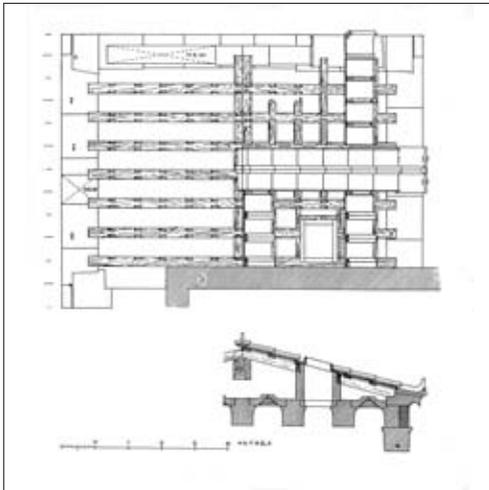



Fig. 29 - *Eretteo. Portico nord. Pianta e sezione di ricostruzione del tetto*

Fig. 30 - *Bouleuterion della Pnice. Particolare del bema*

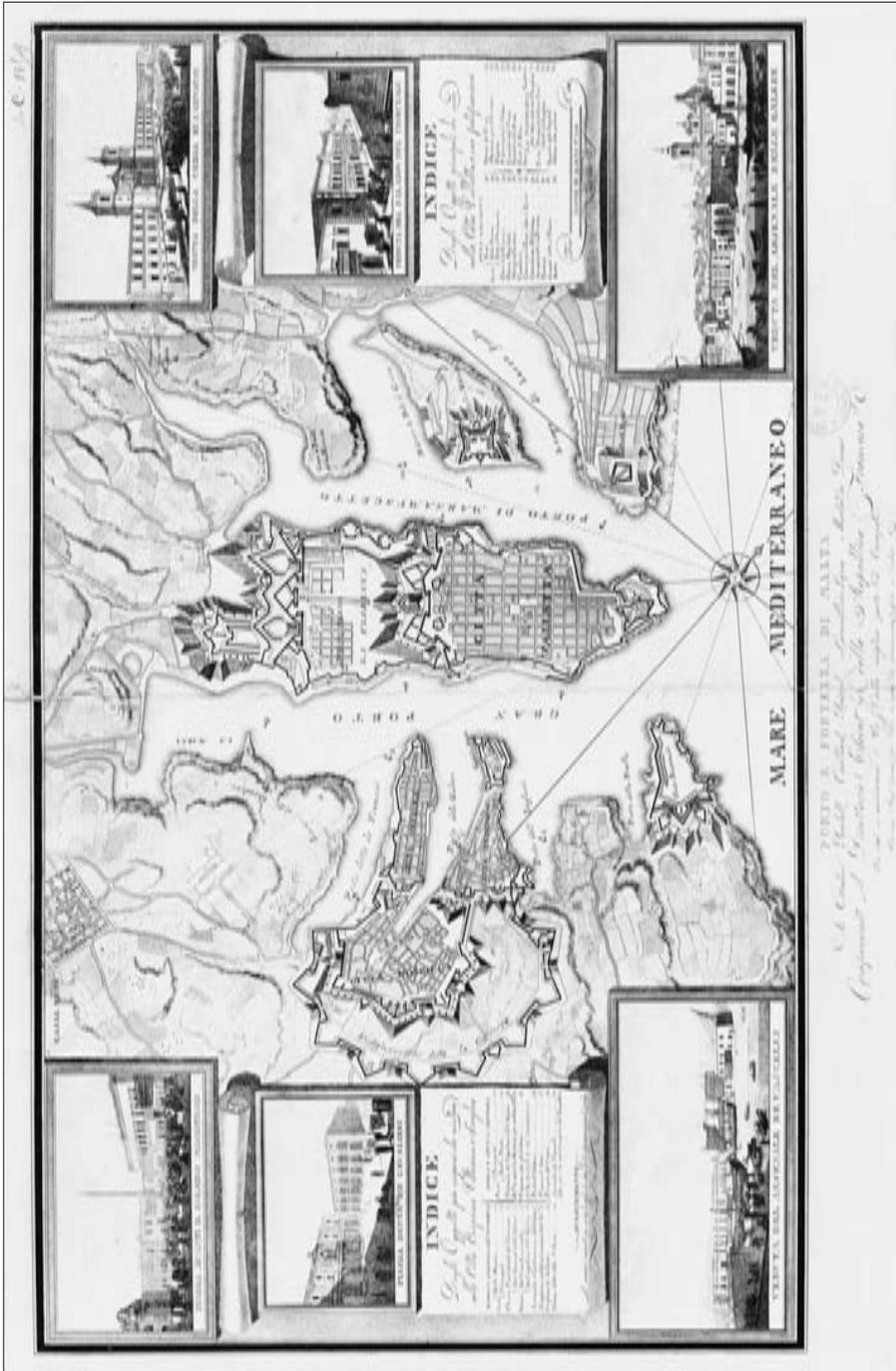
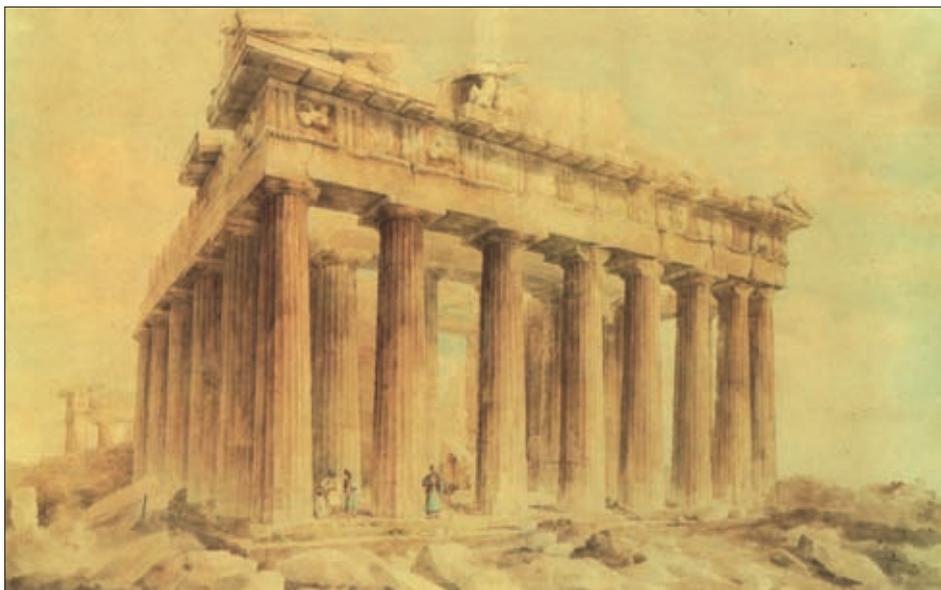
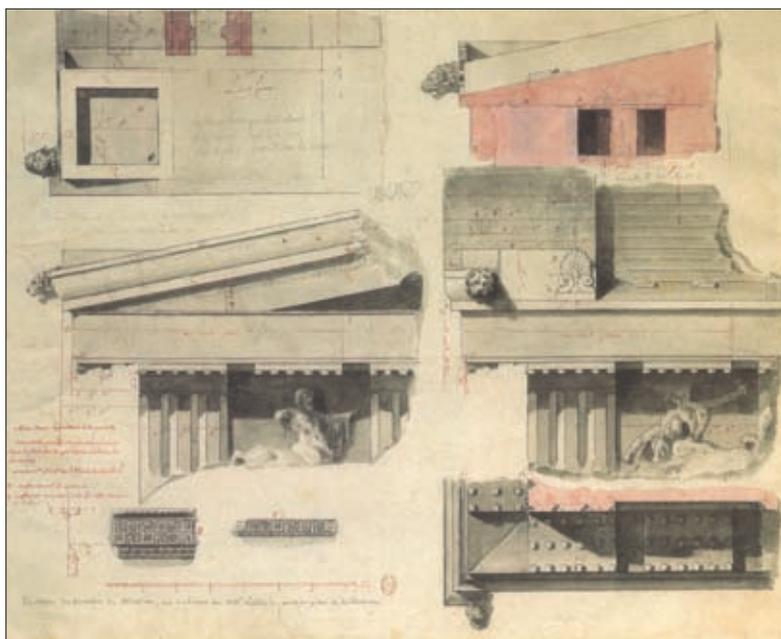
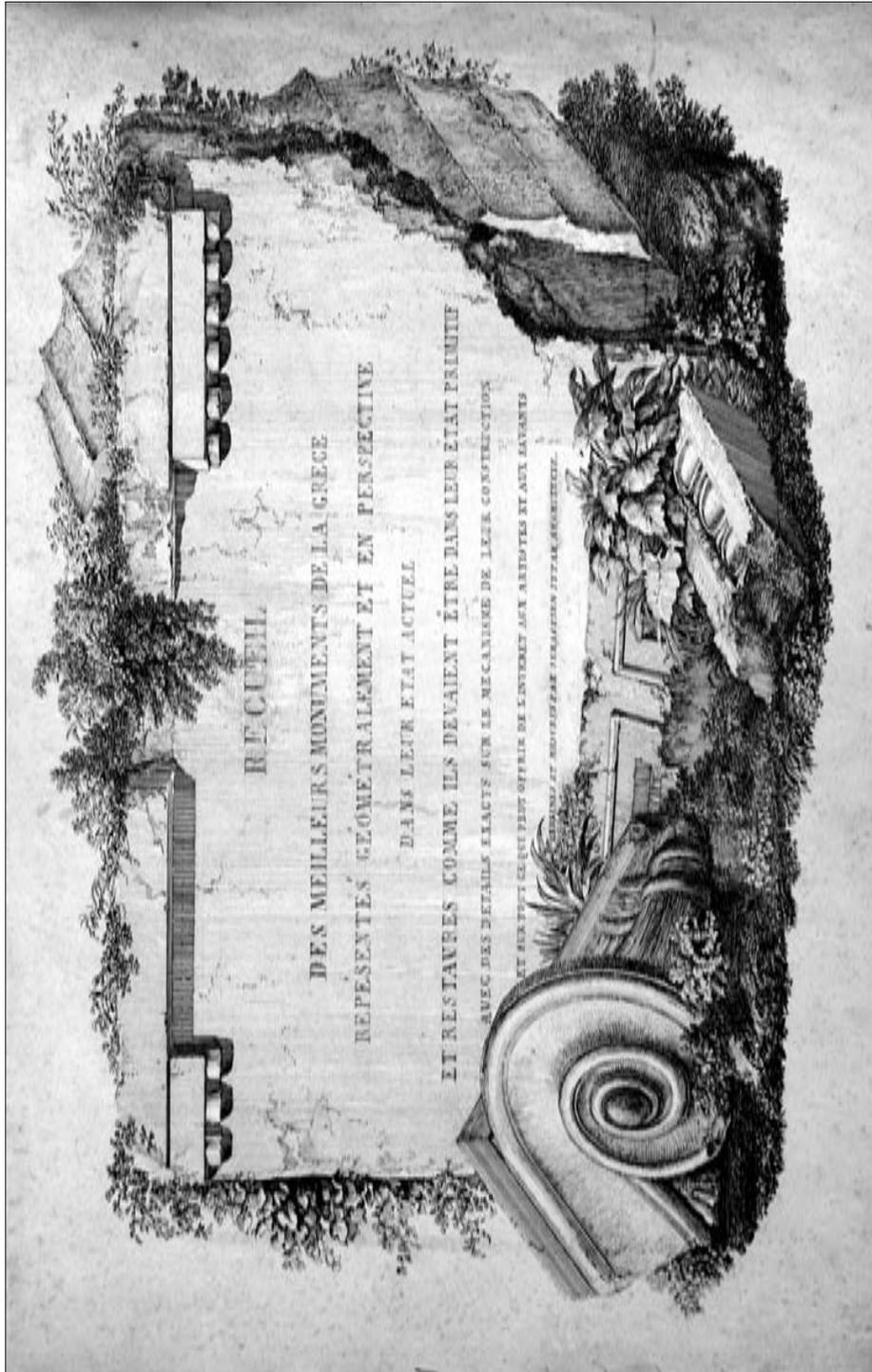
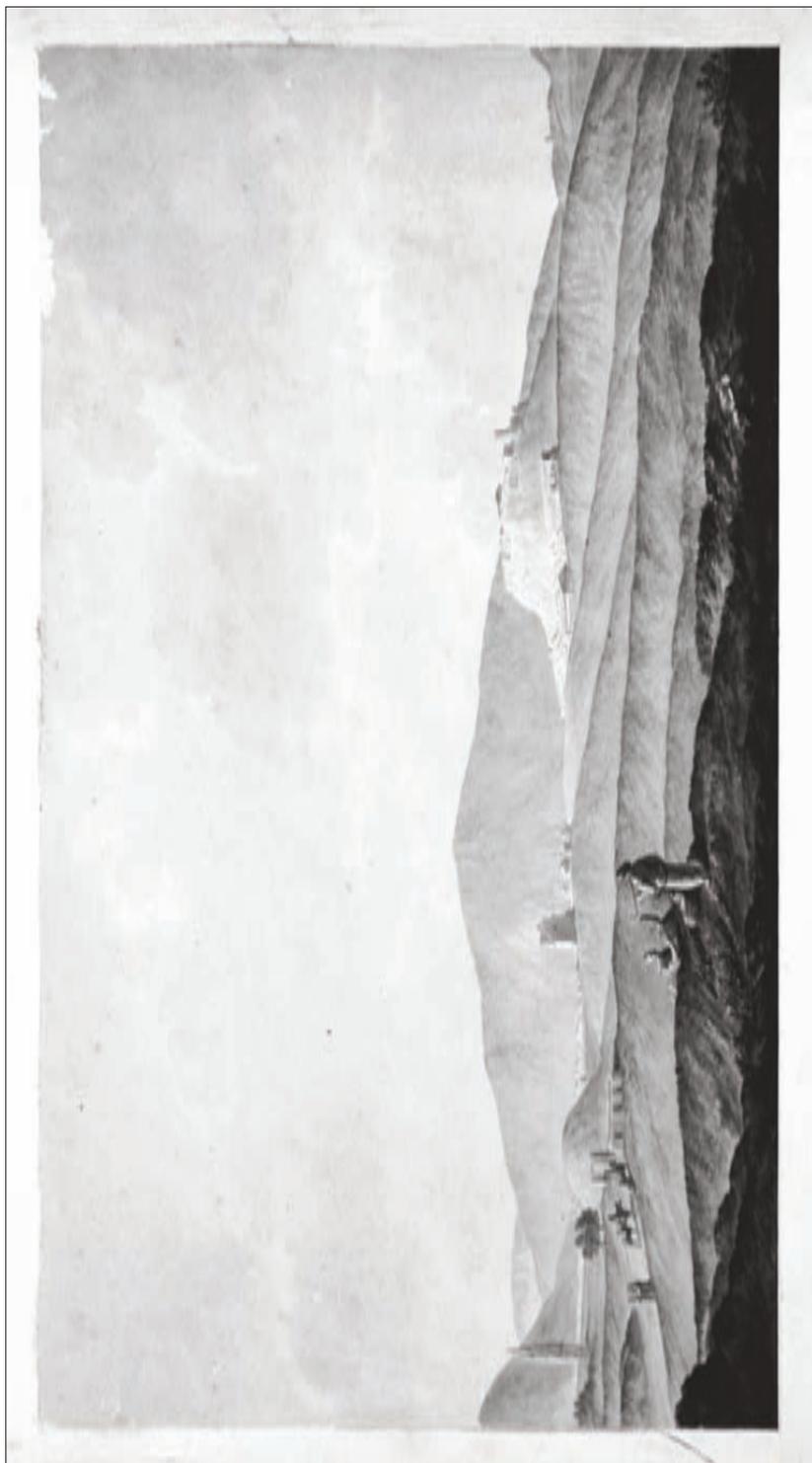



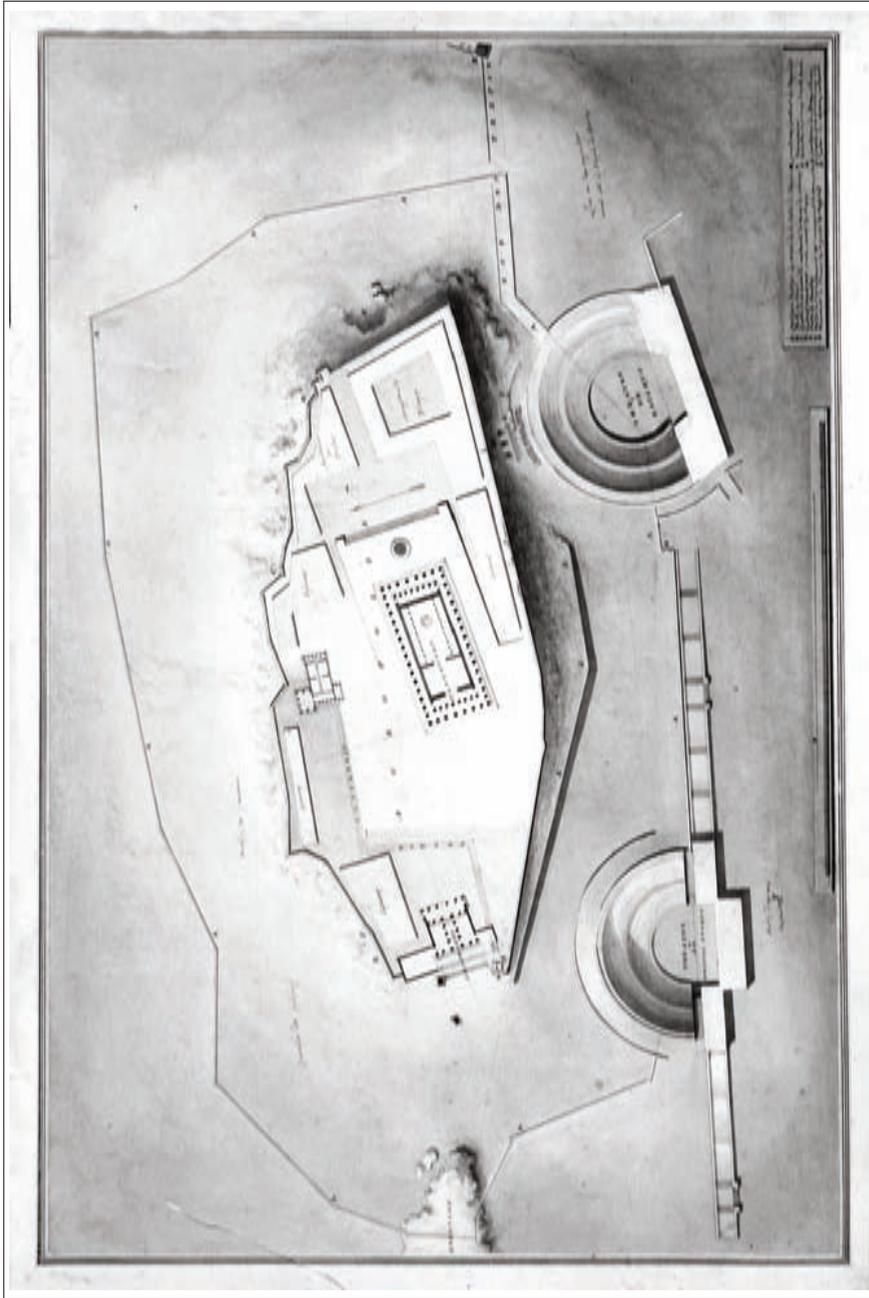
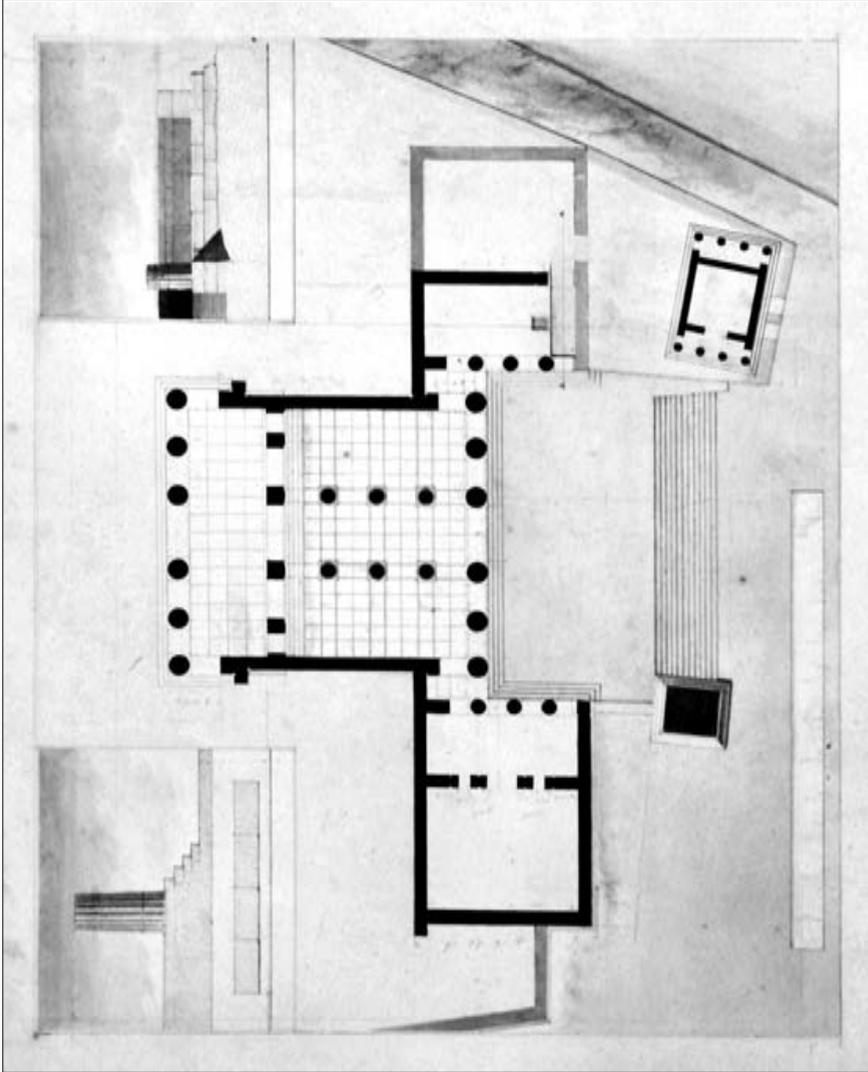
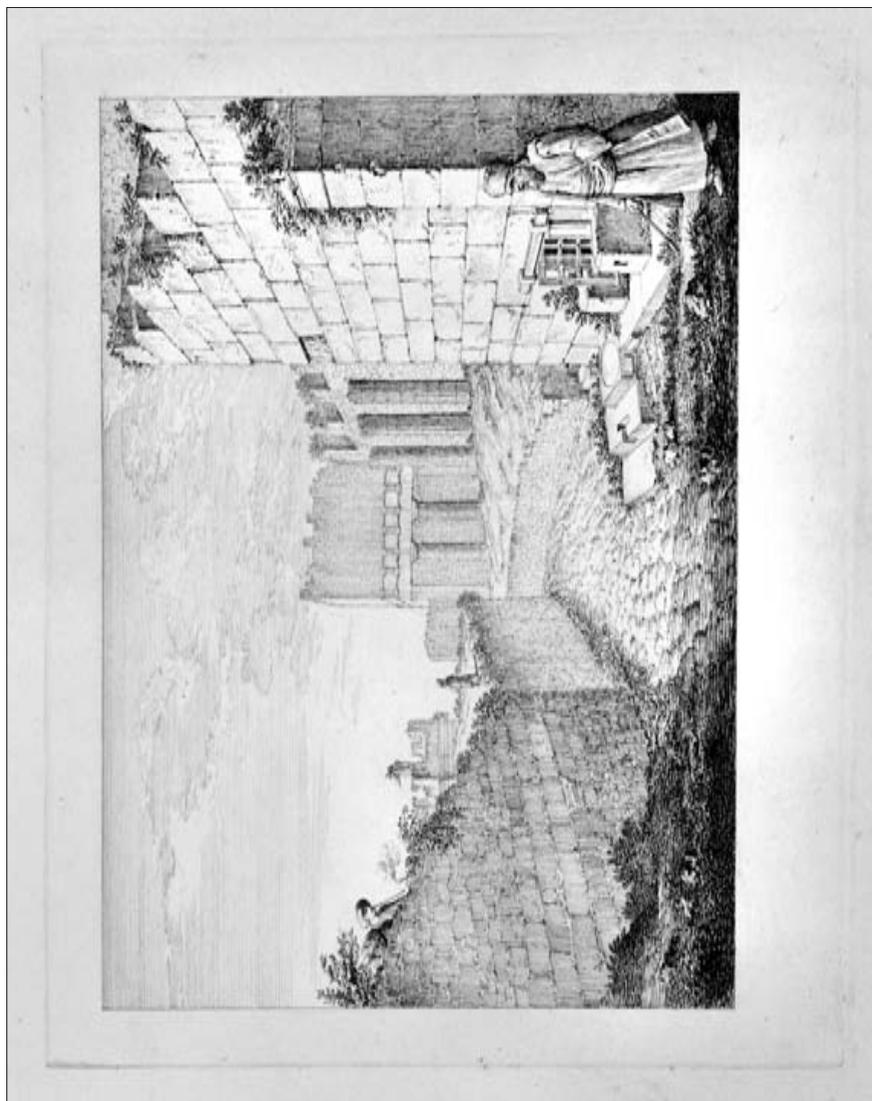
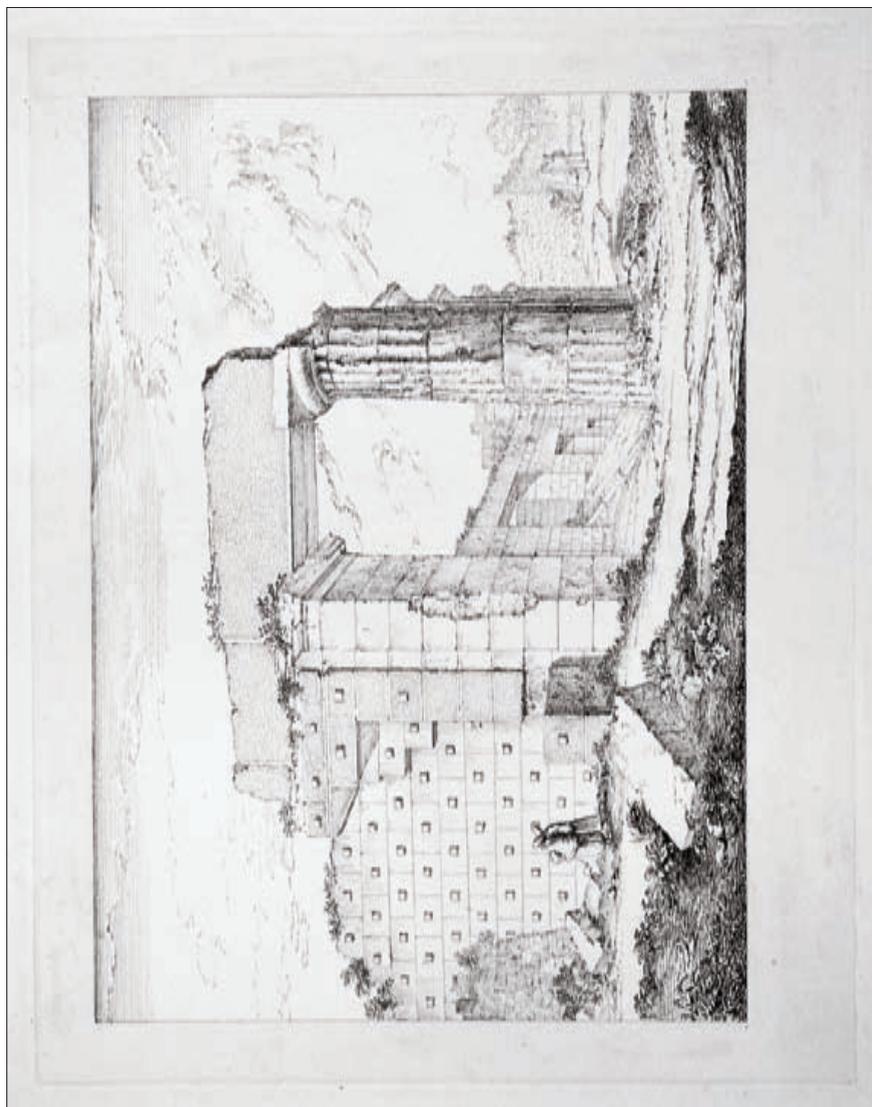
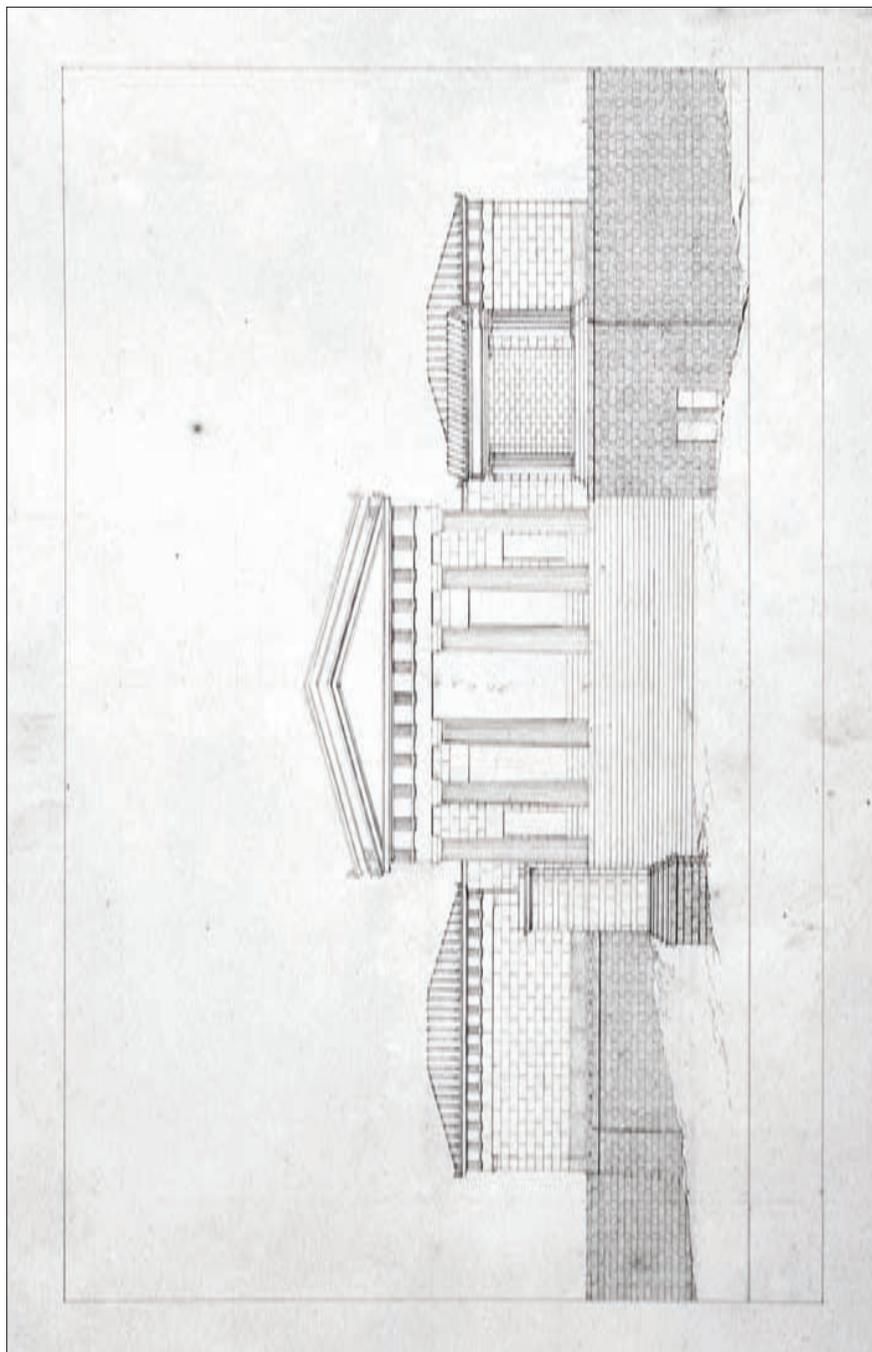
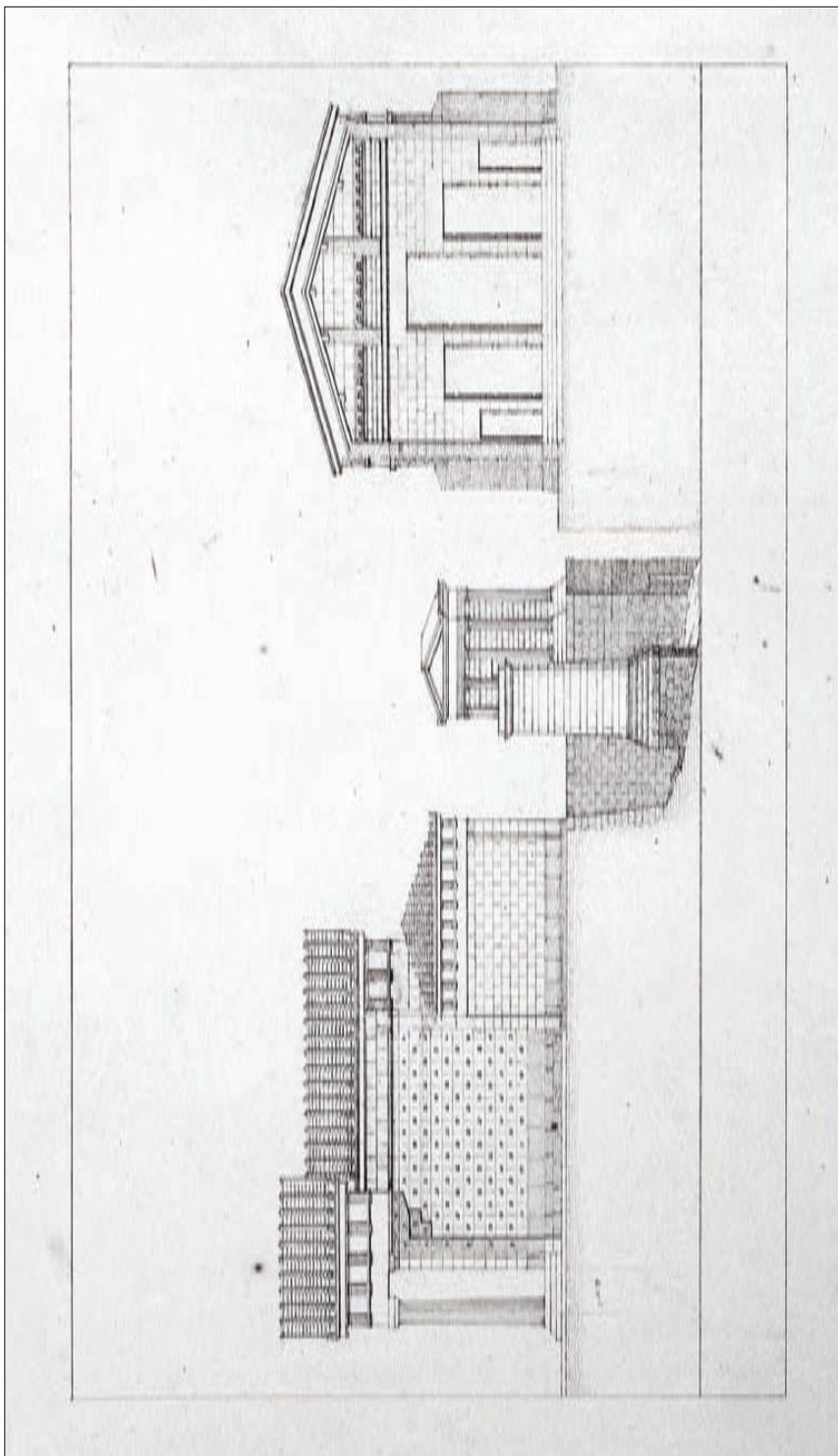
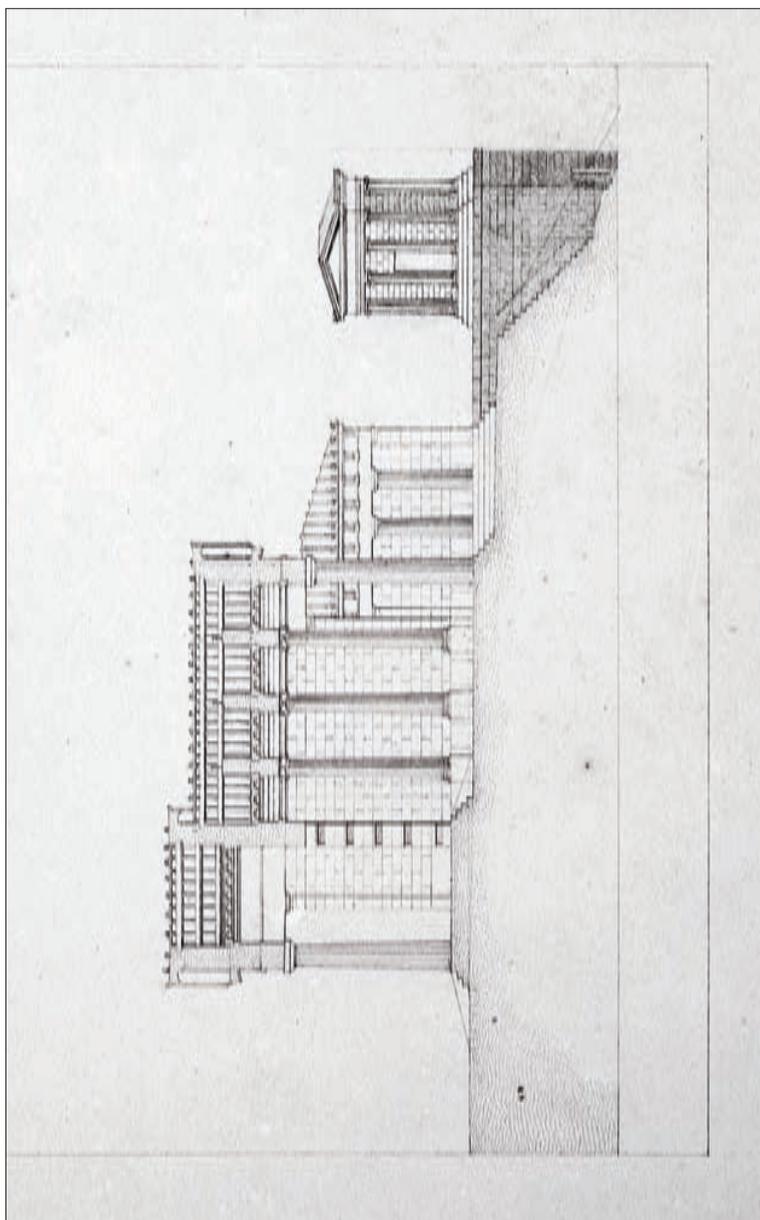
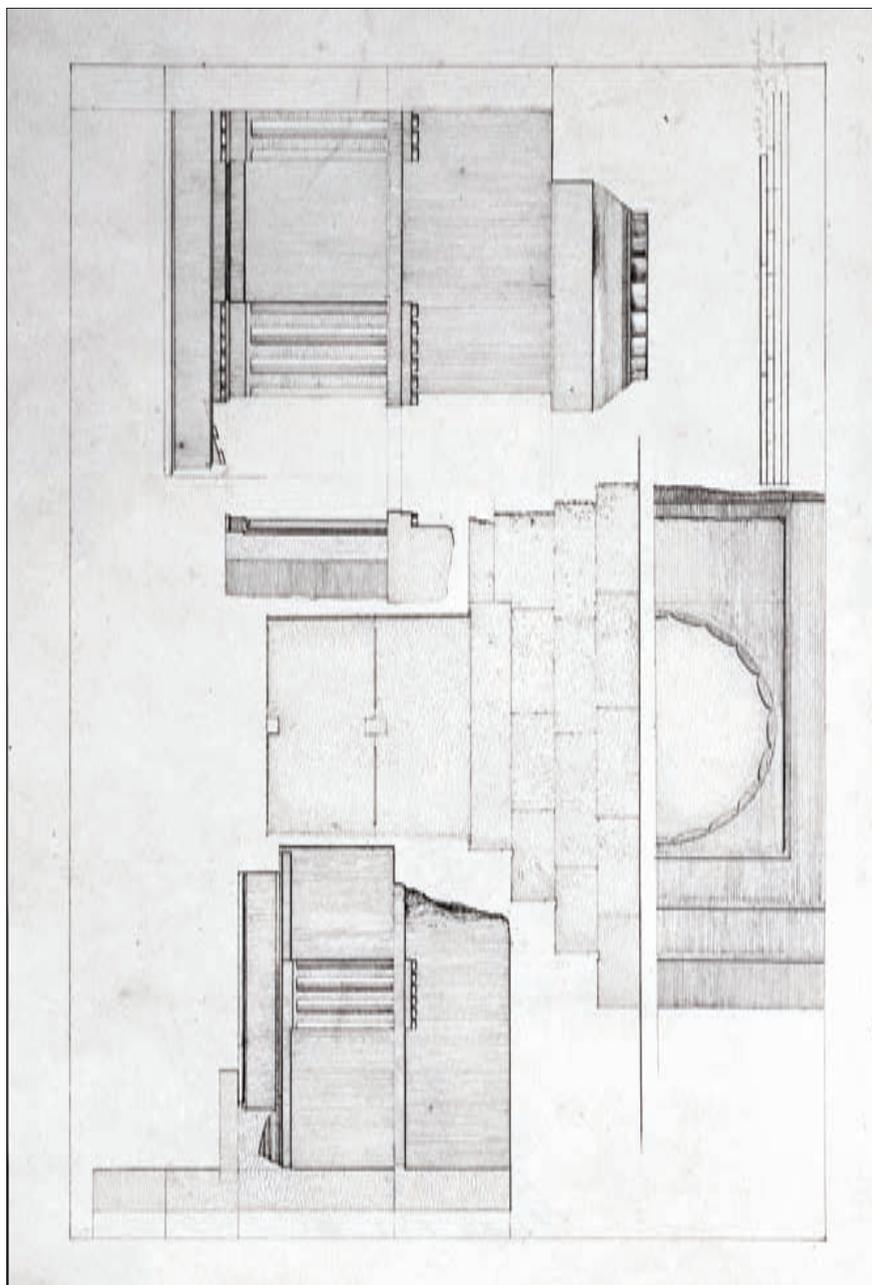
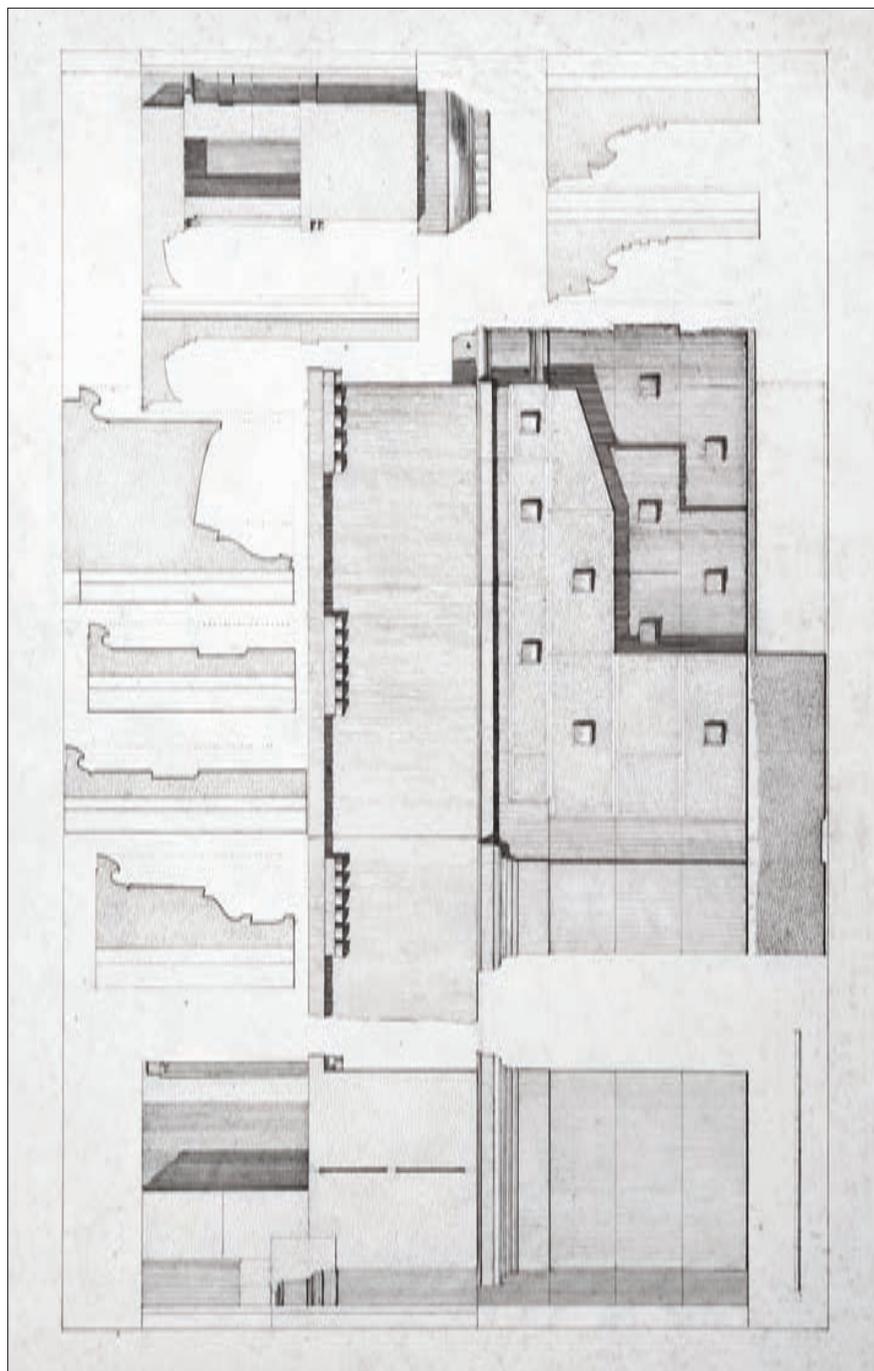
Fig. 31 – *S. Ittar. "Porto e fortezza di Malta"*

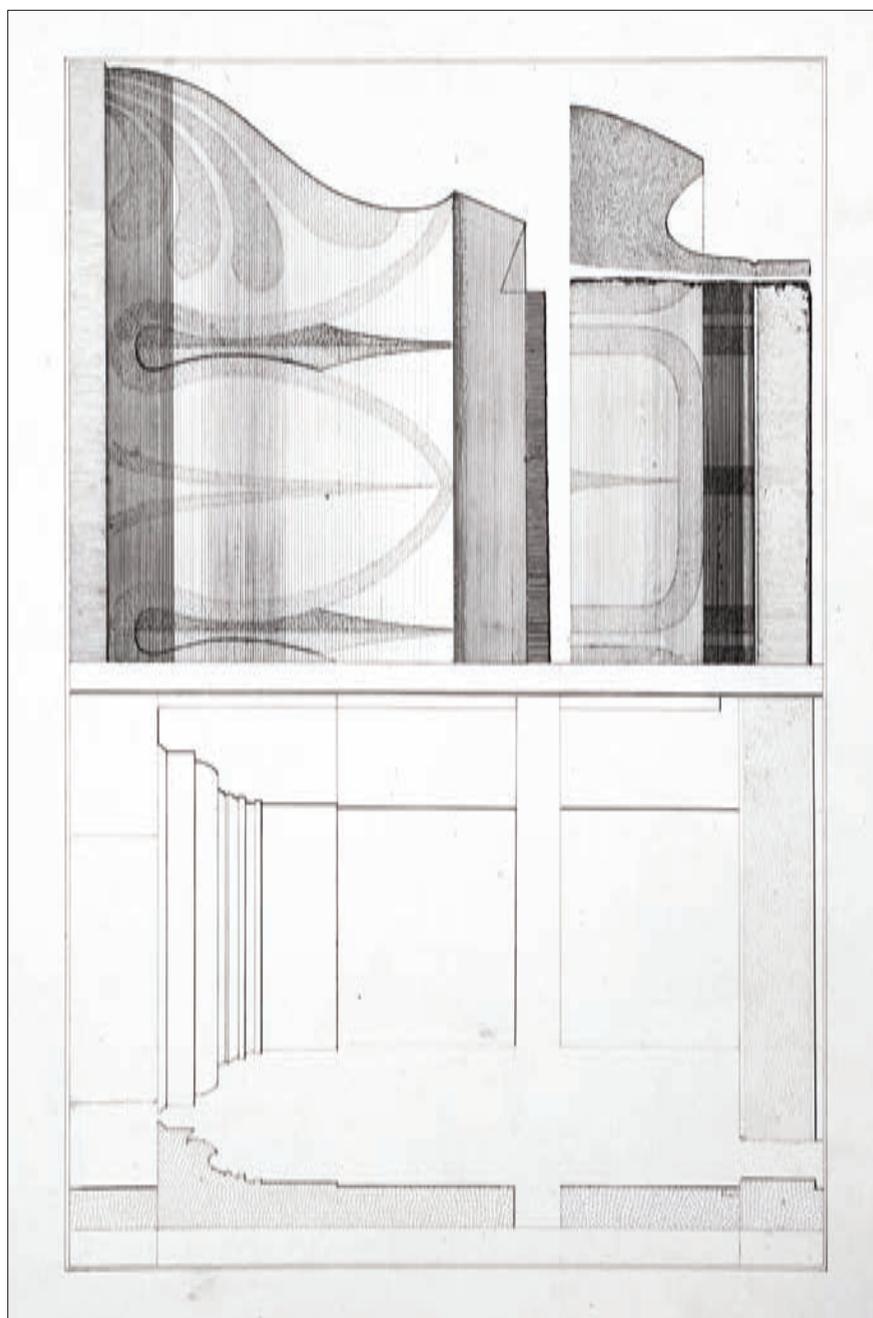
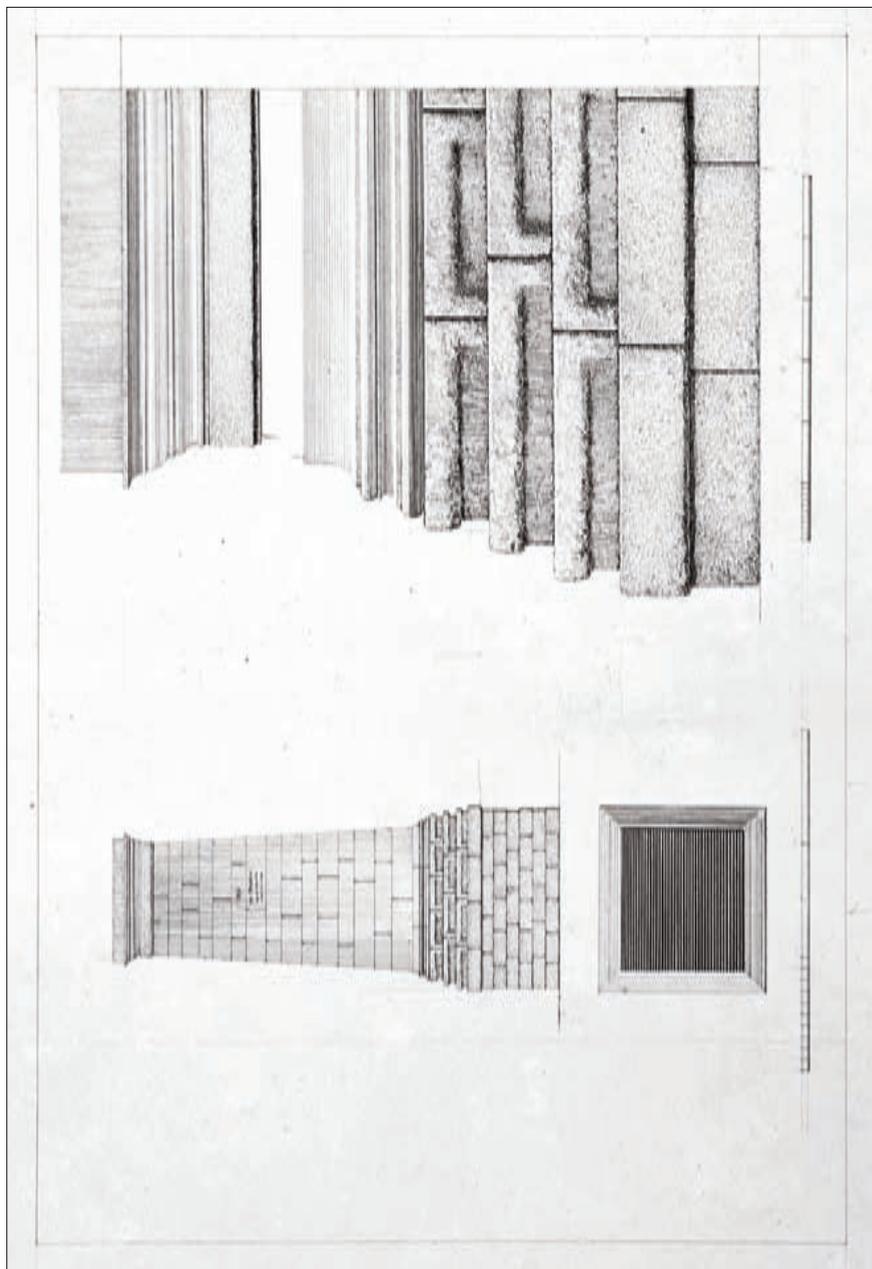
Tav. I - *H.C. Stilling. Acquerello. L'Acropoli di Atene. 1835*

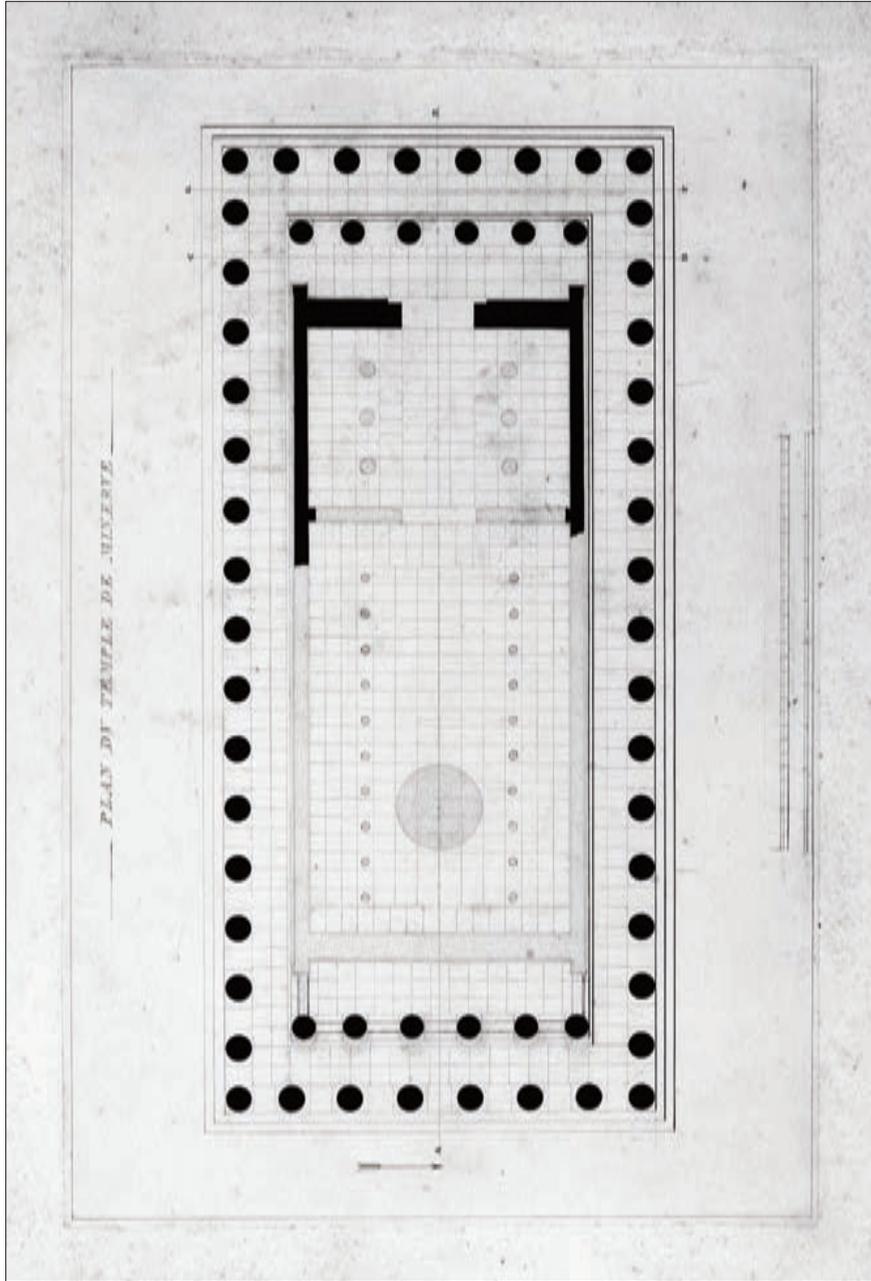
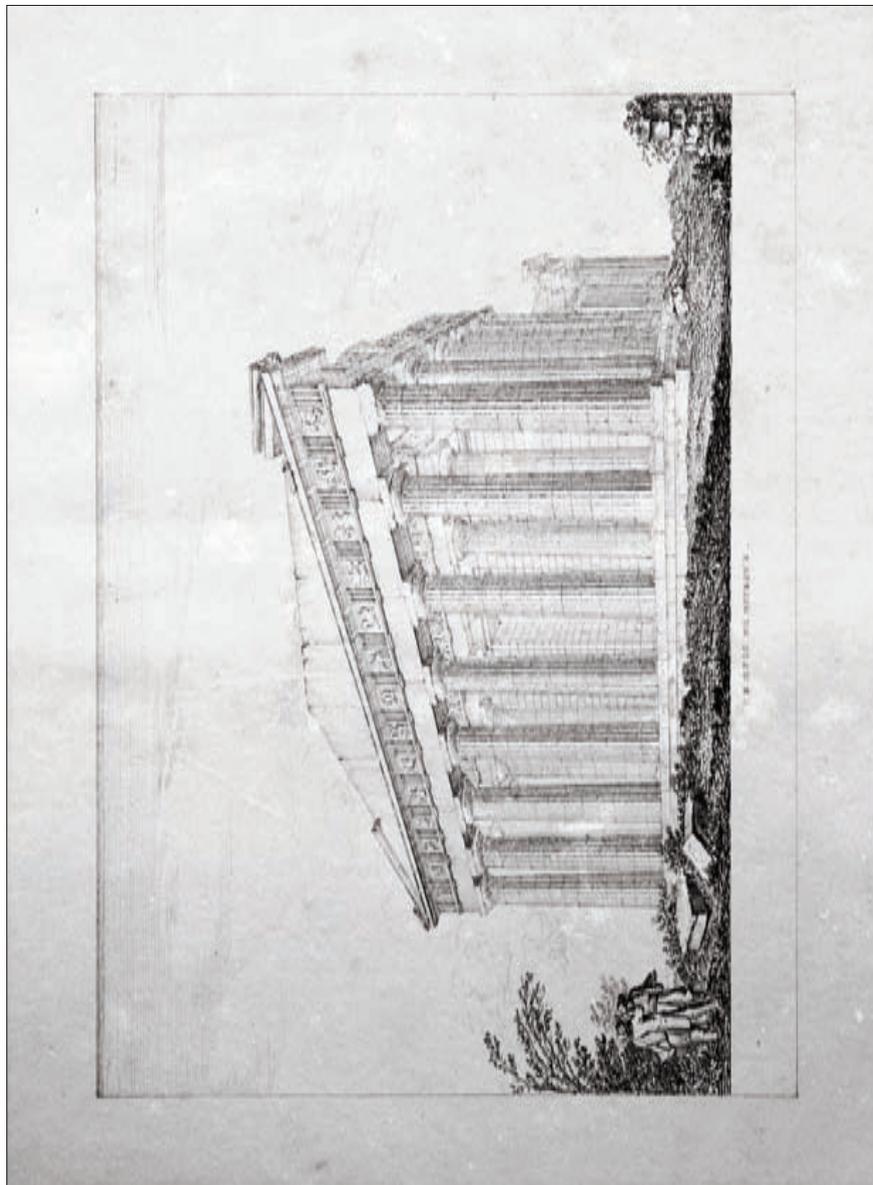
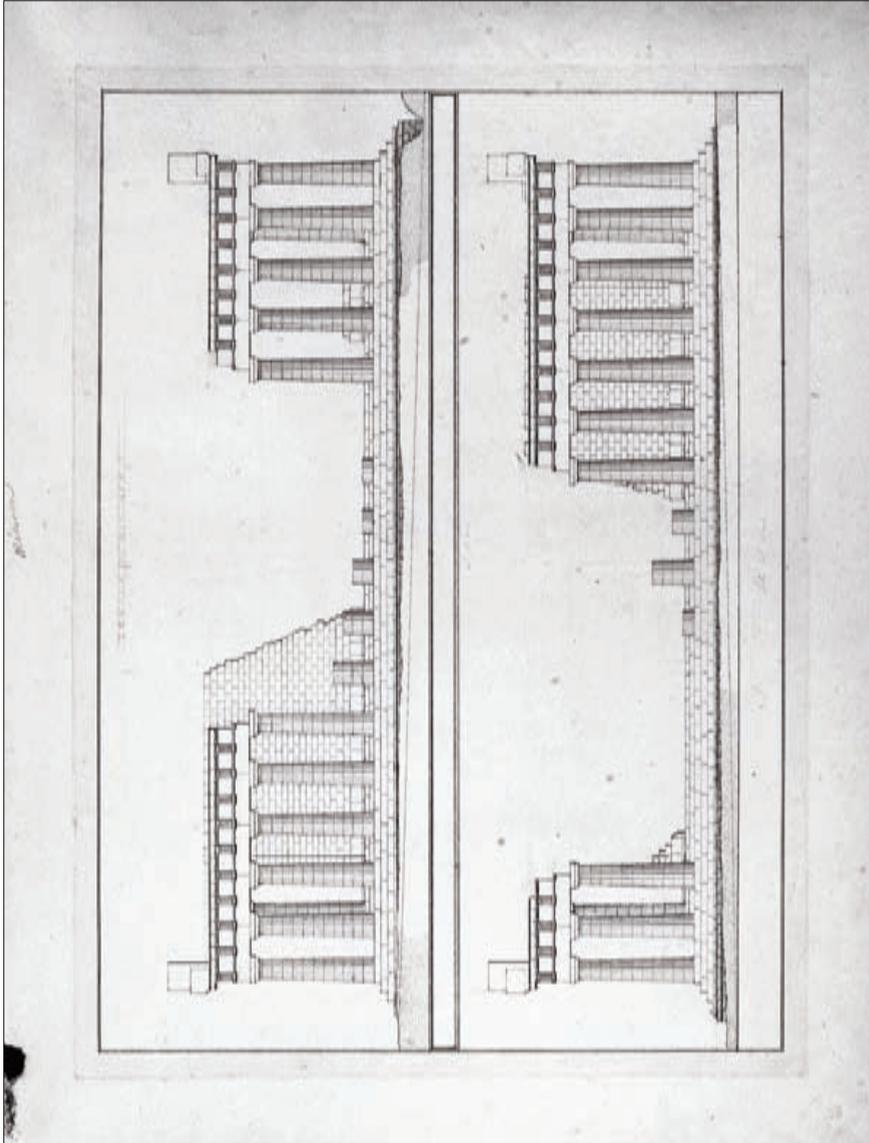
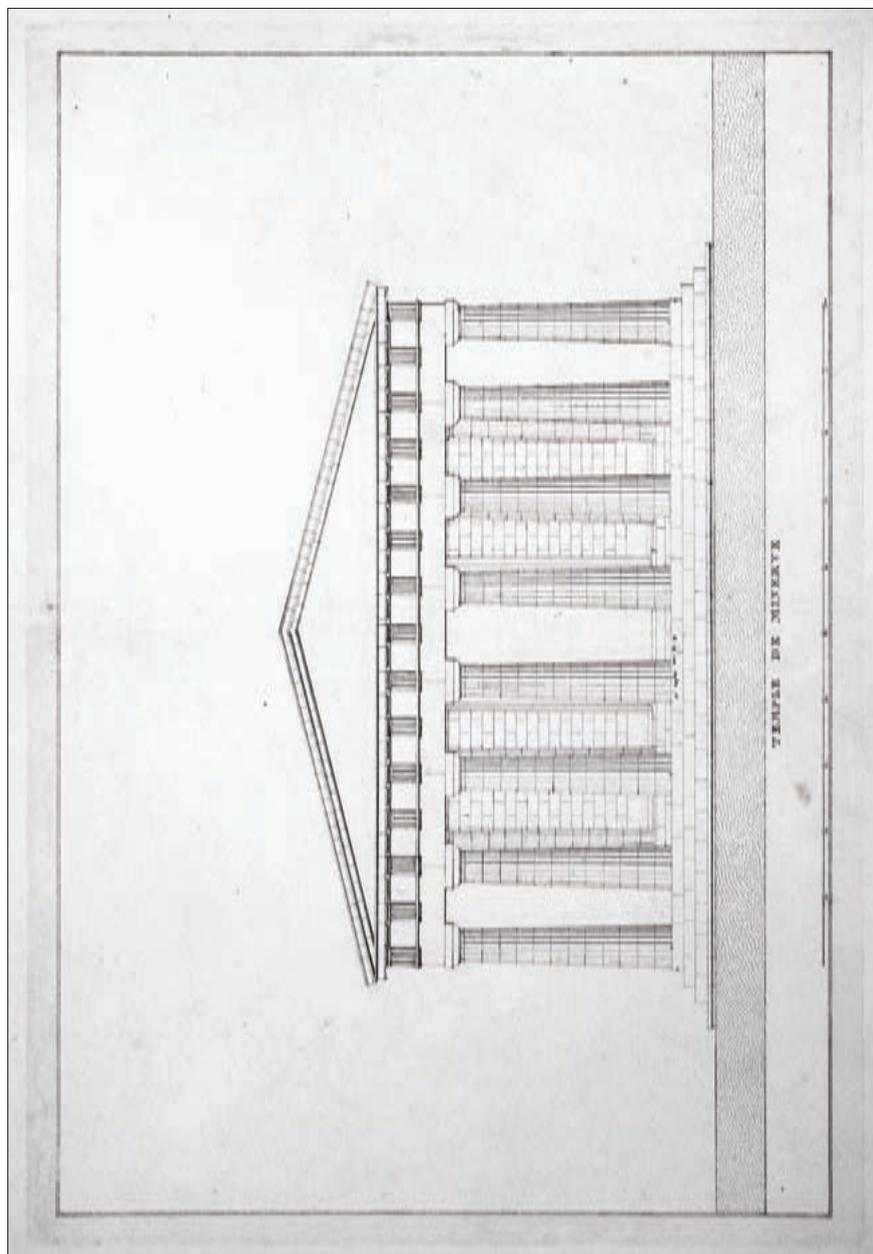
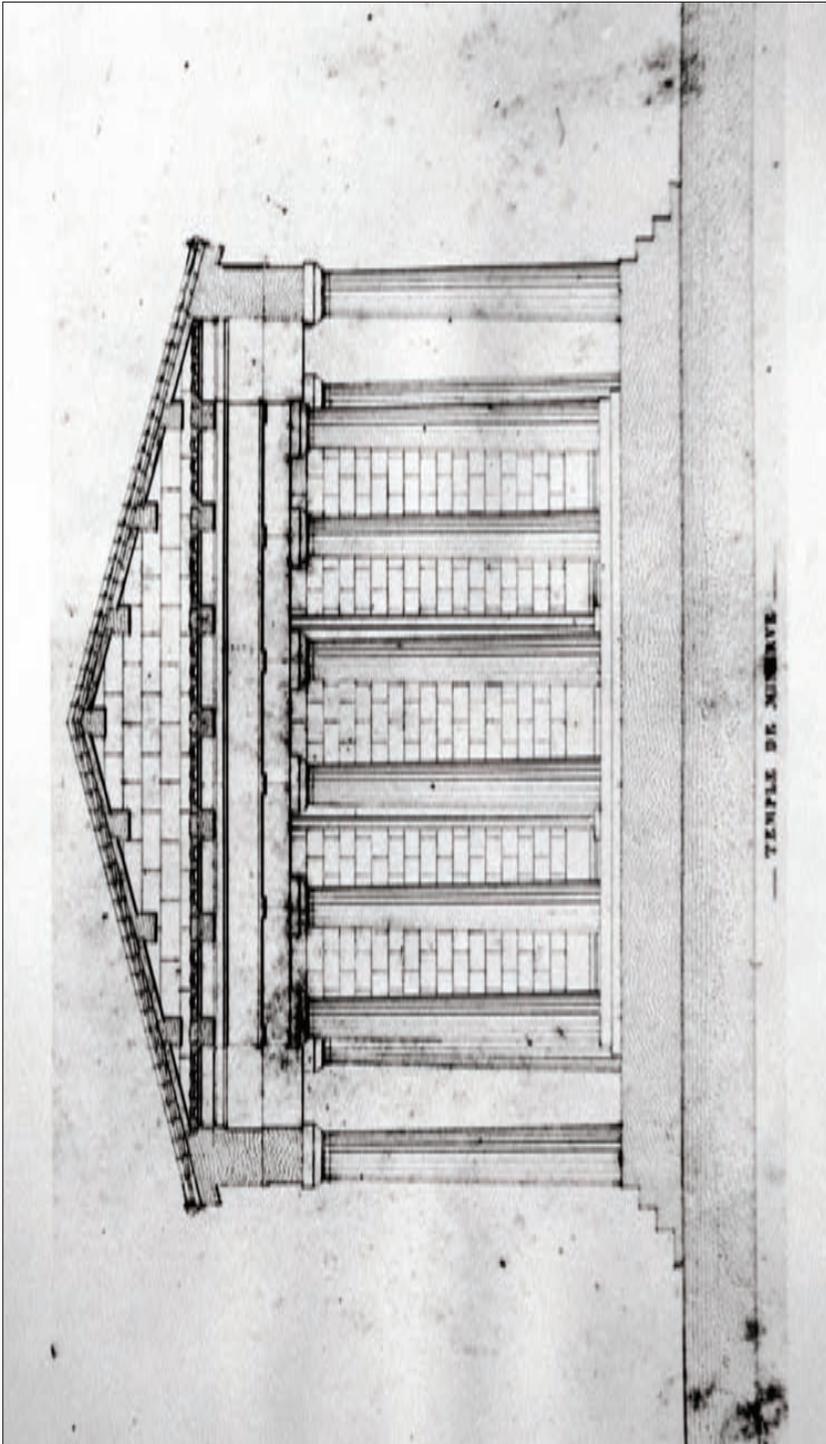
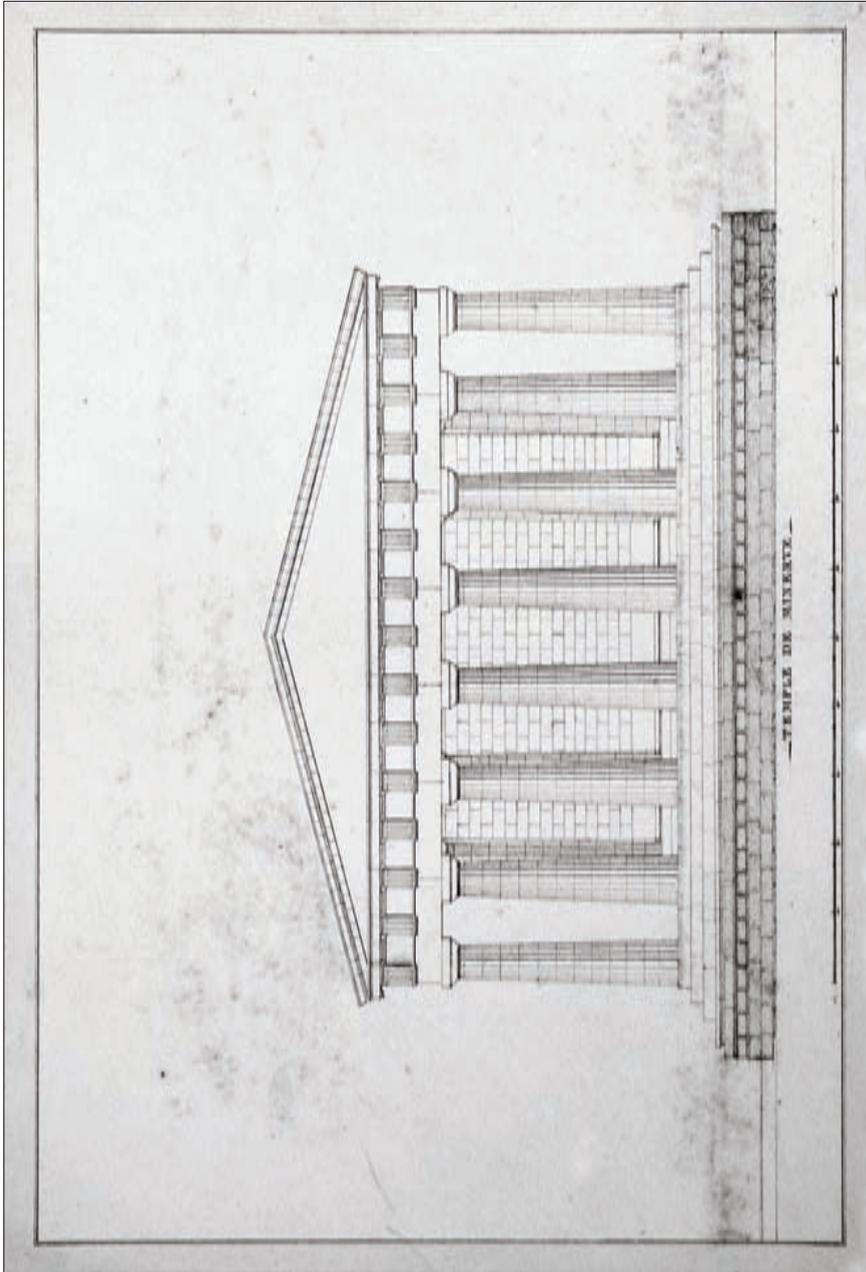
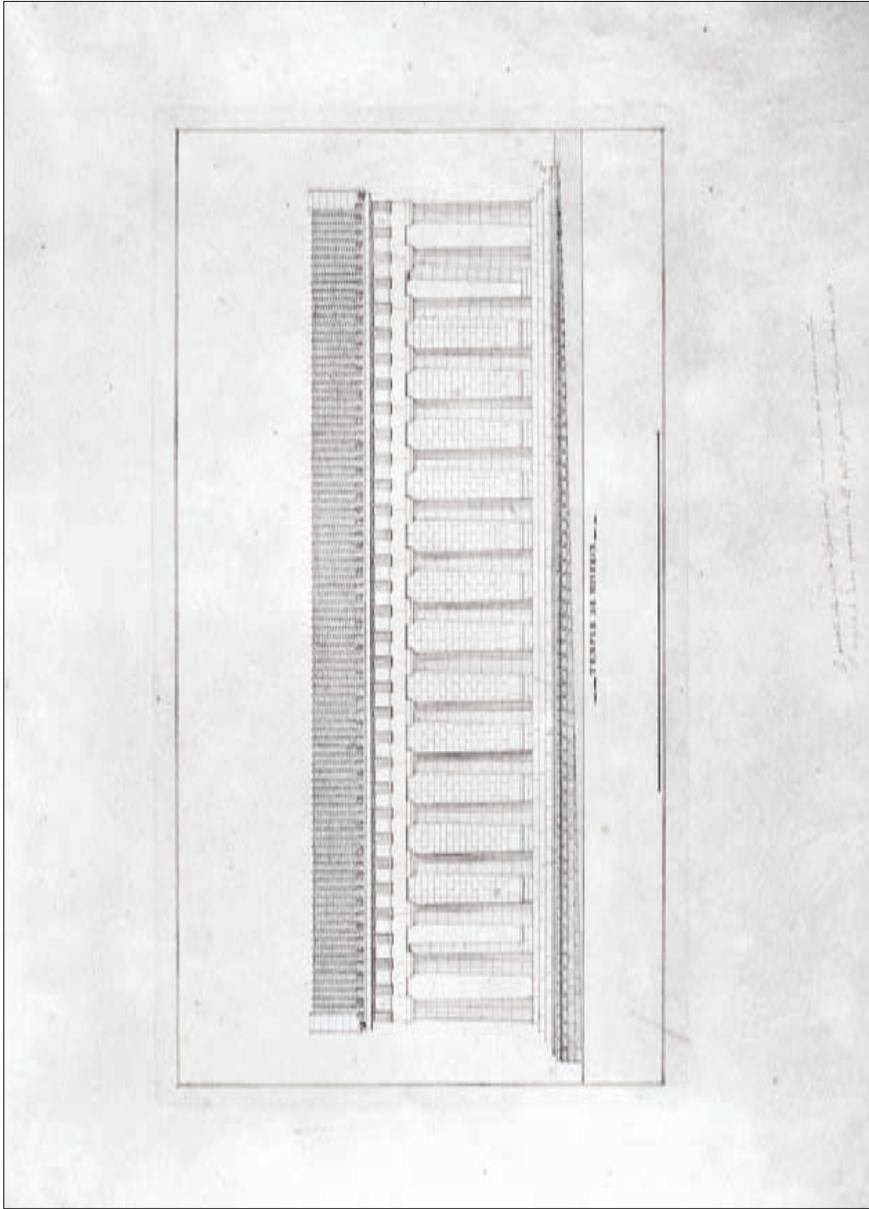
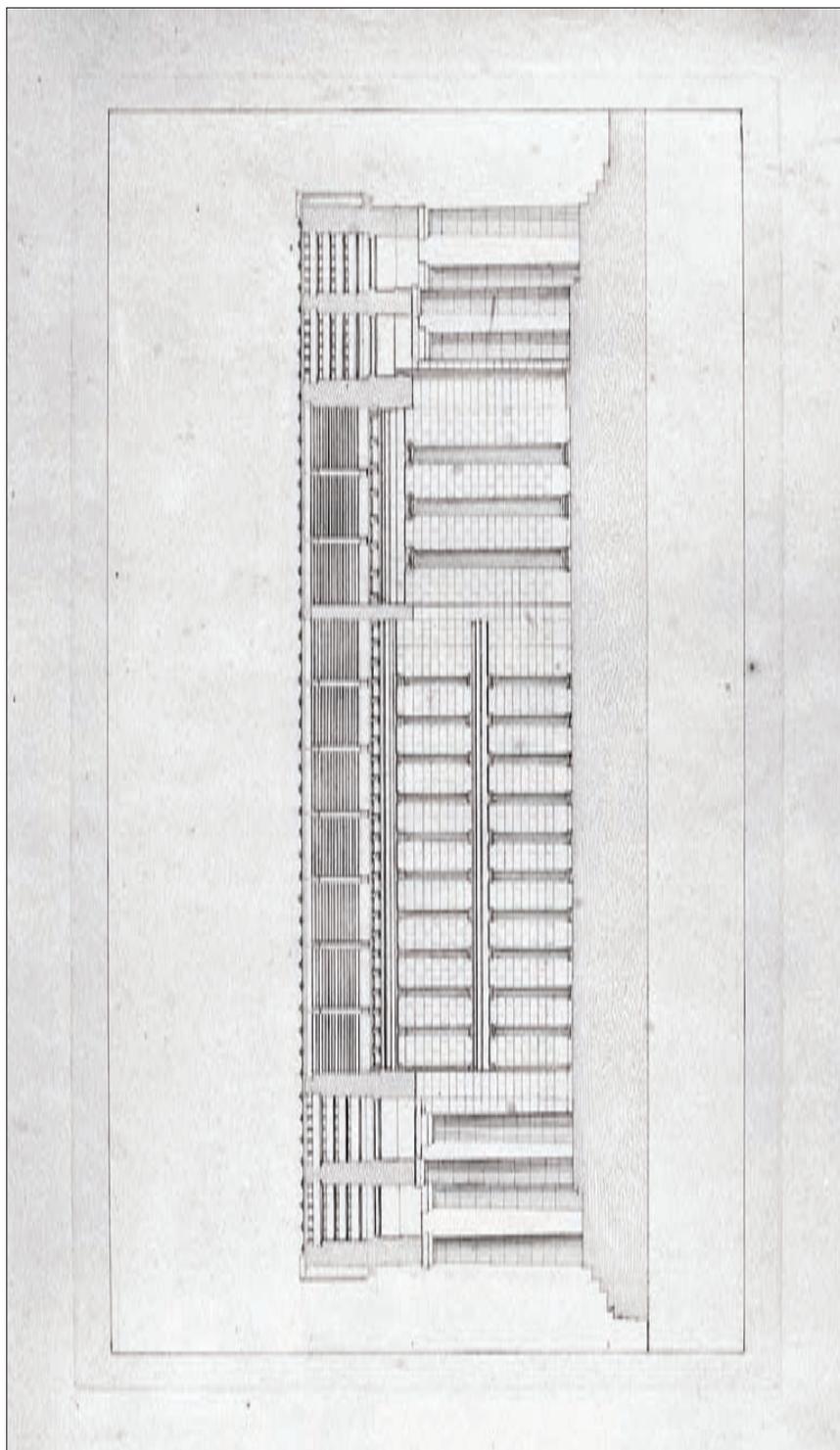
Tav. II - *E. Dodwell. Veduta del bazaar nella Biblioteca di Adriano. 1821*

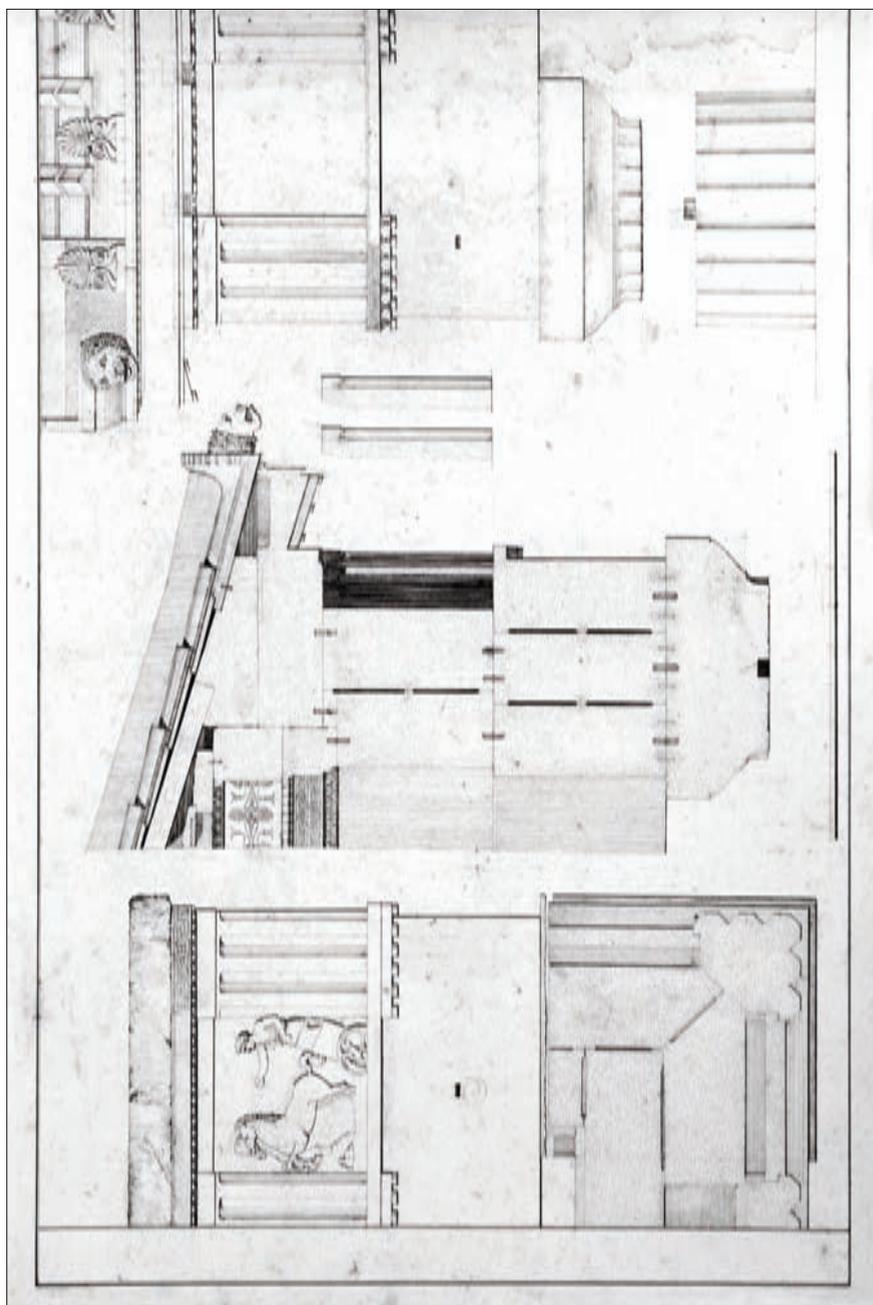
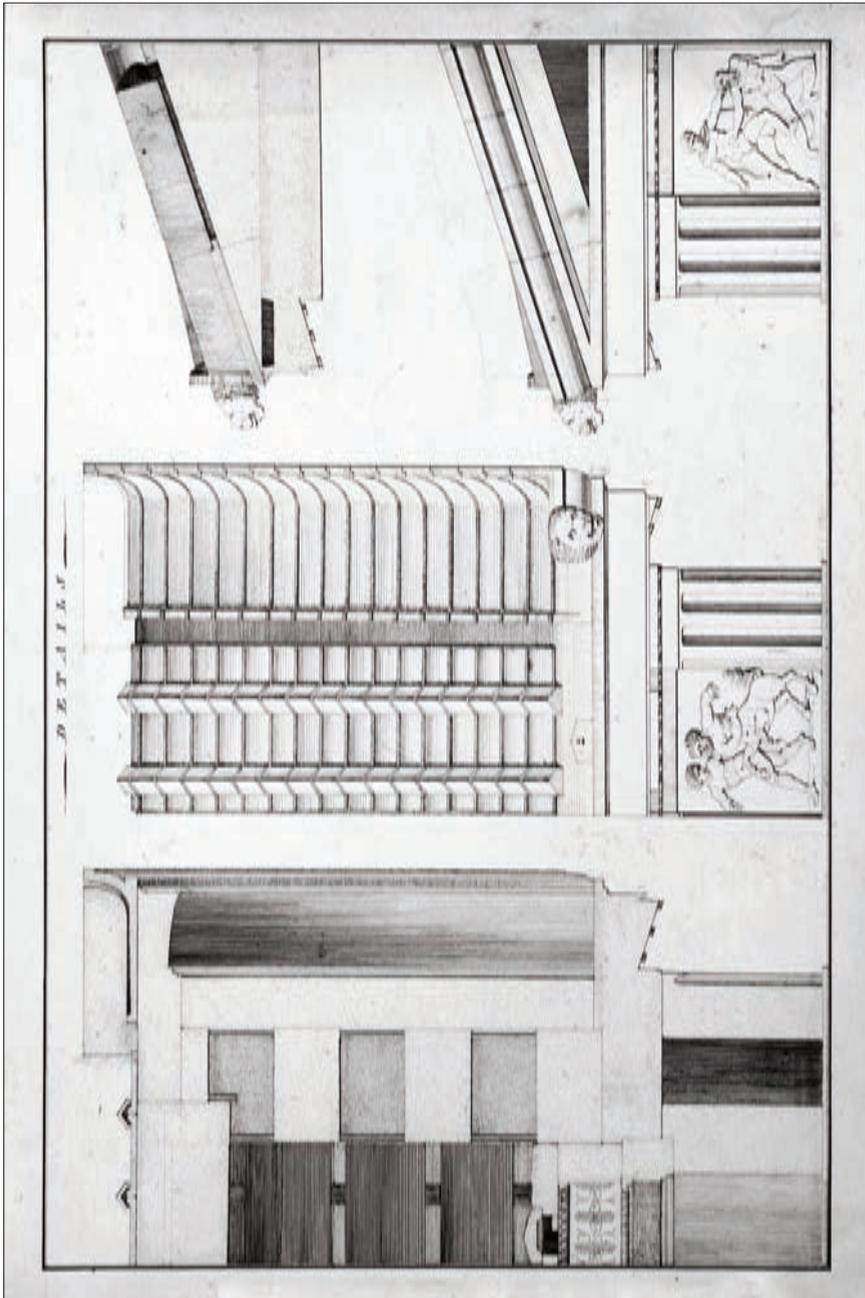
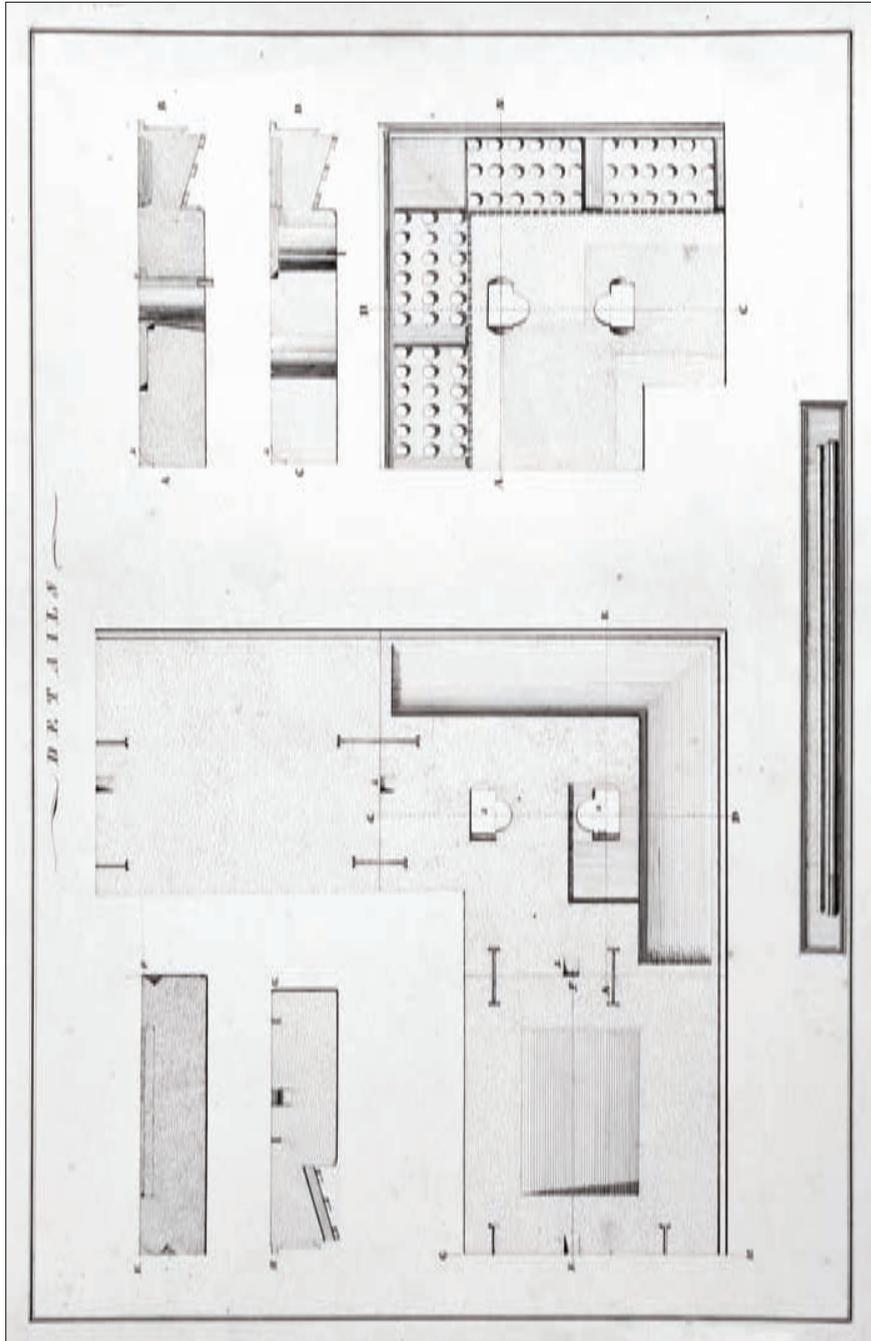
Tav. III - *C. Hansen, l'Hephaisteion da Est. Si noti l'abside della chiesa cristiana. 1850*

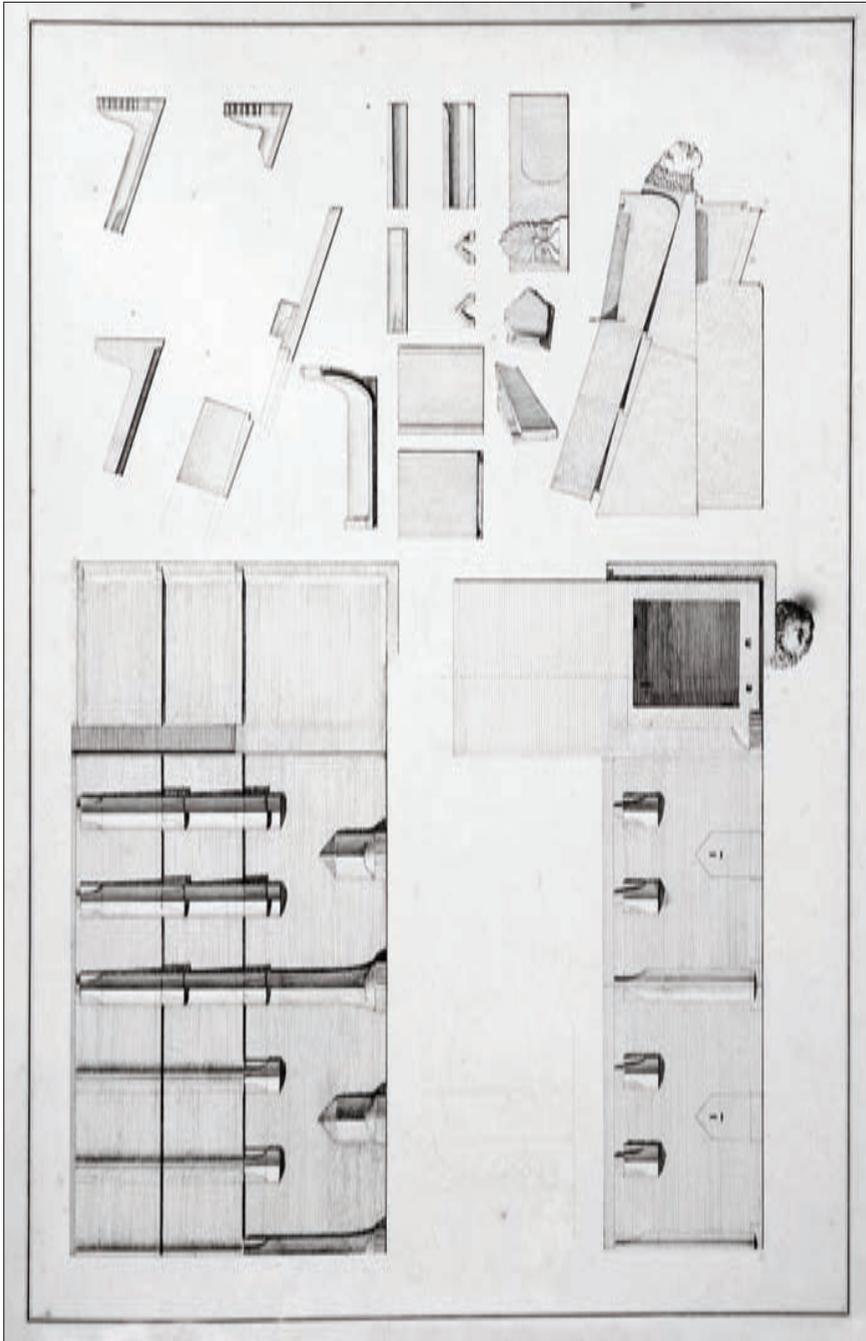
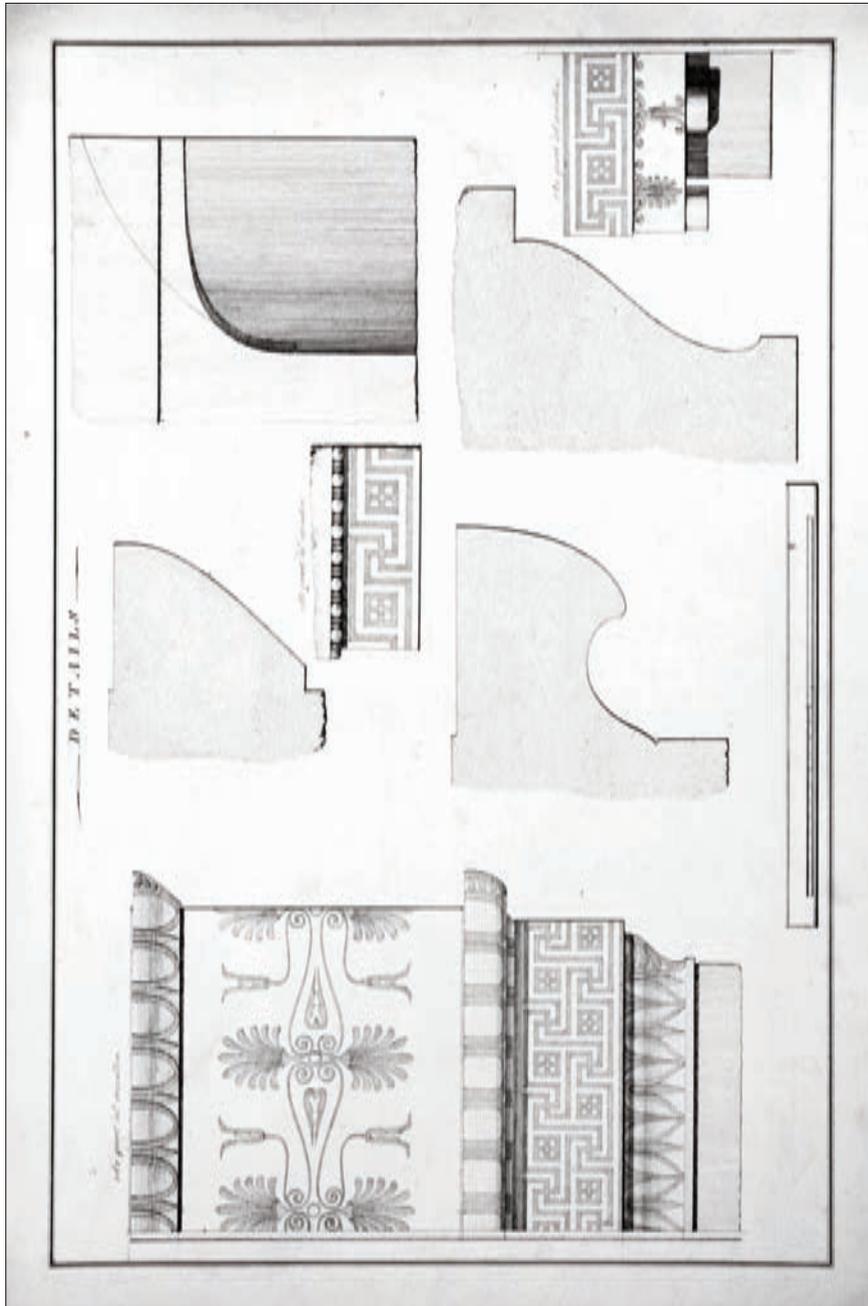
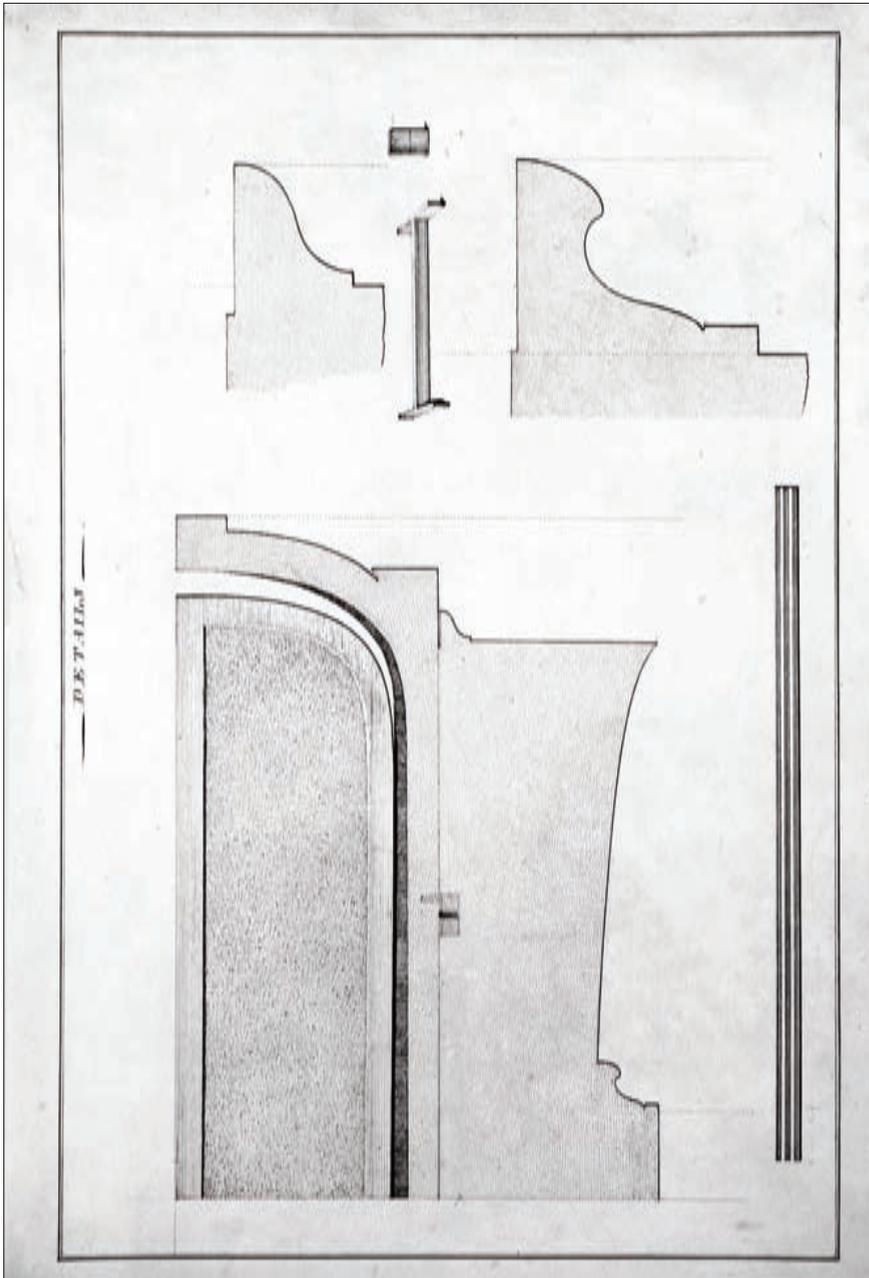
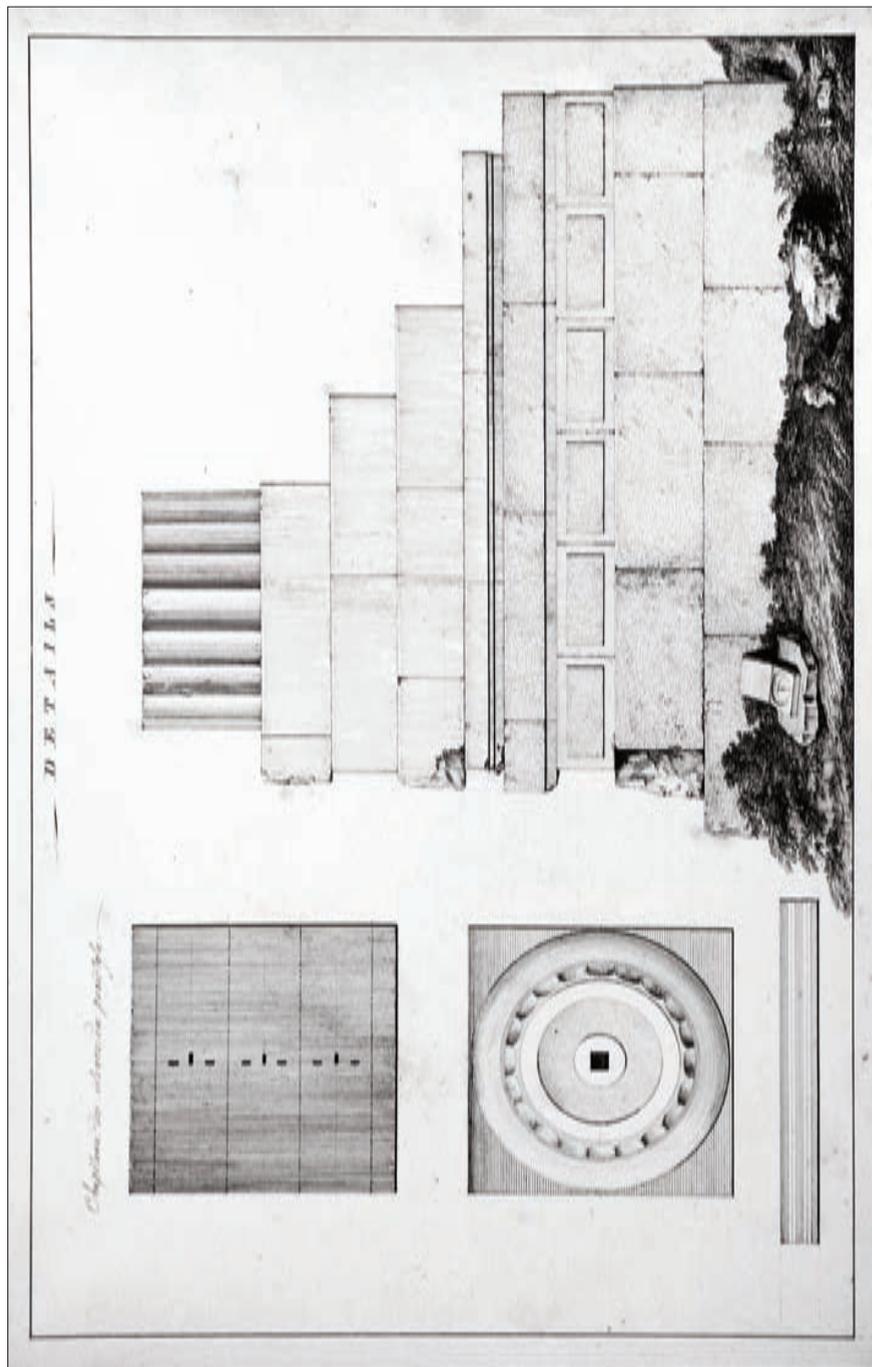
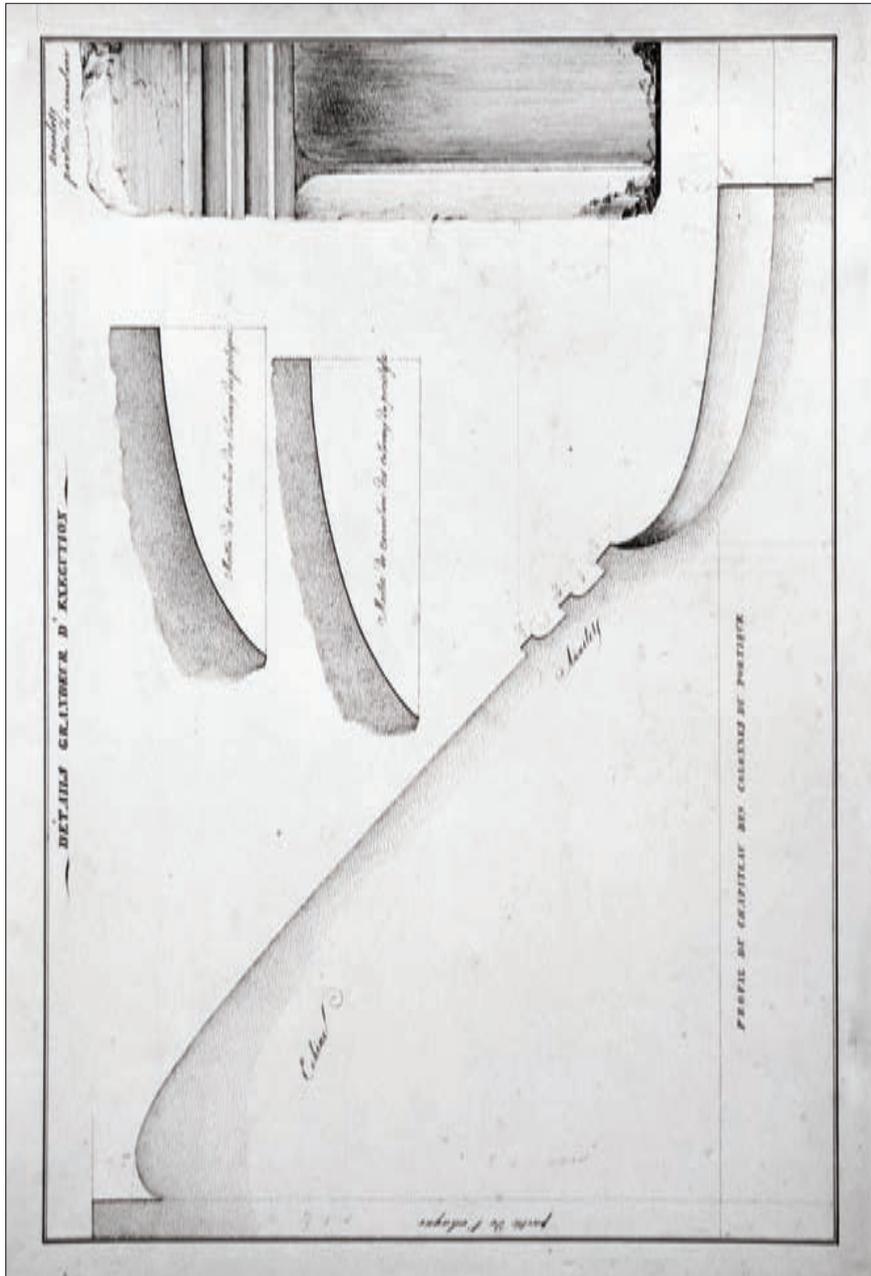
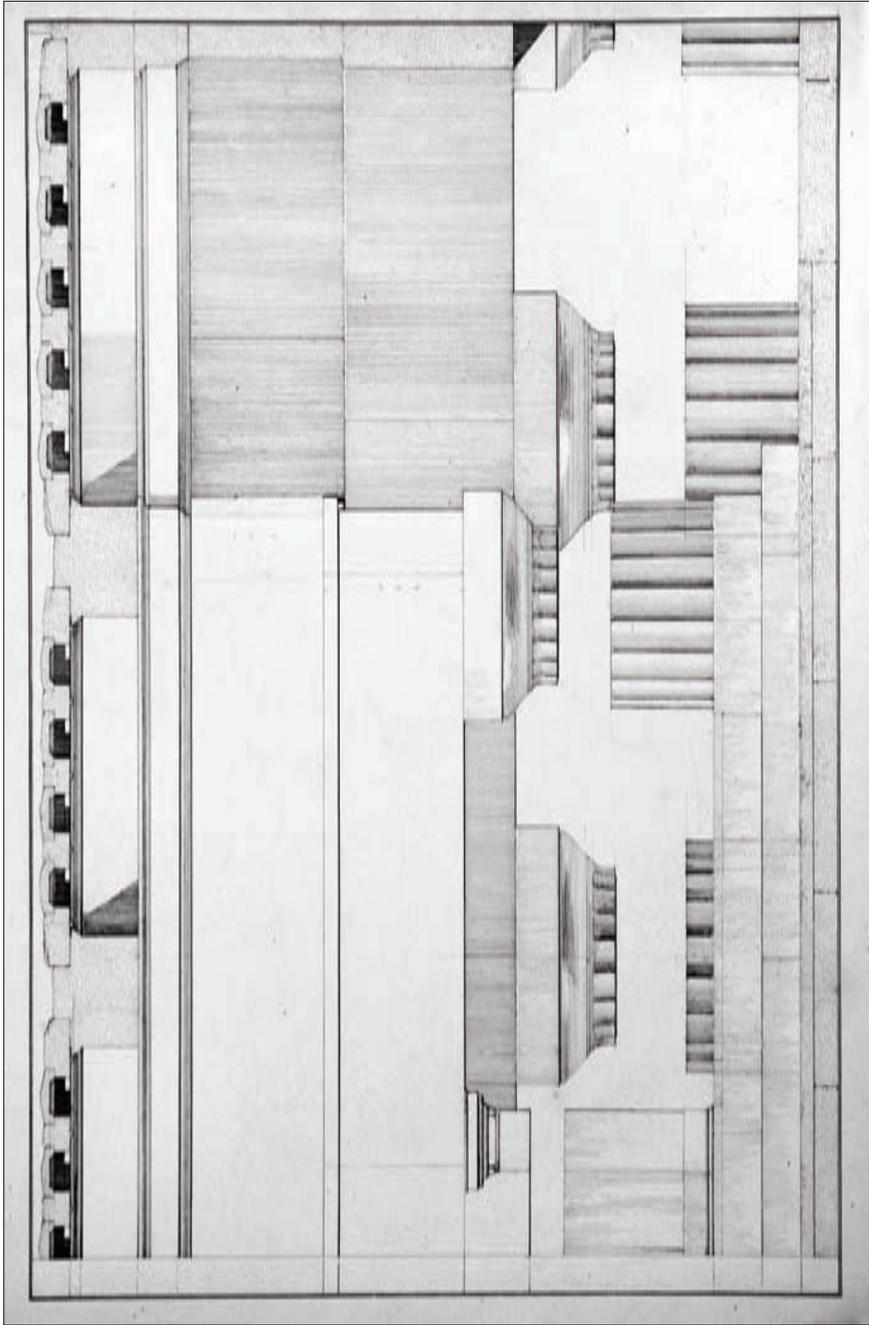
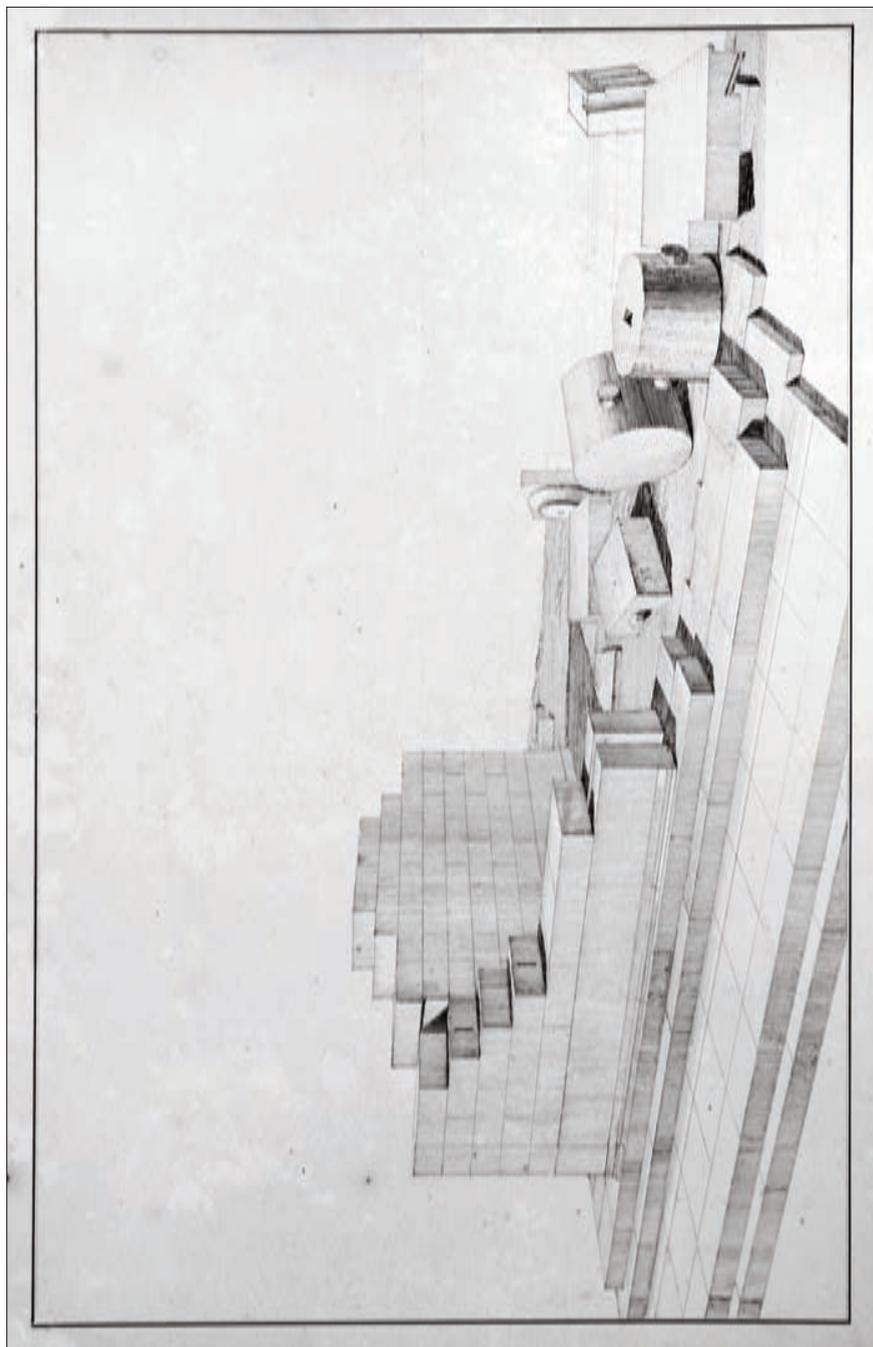
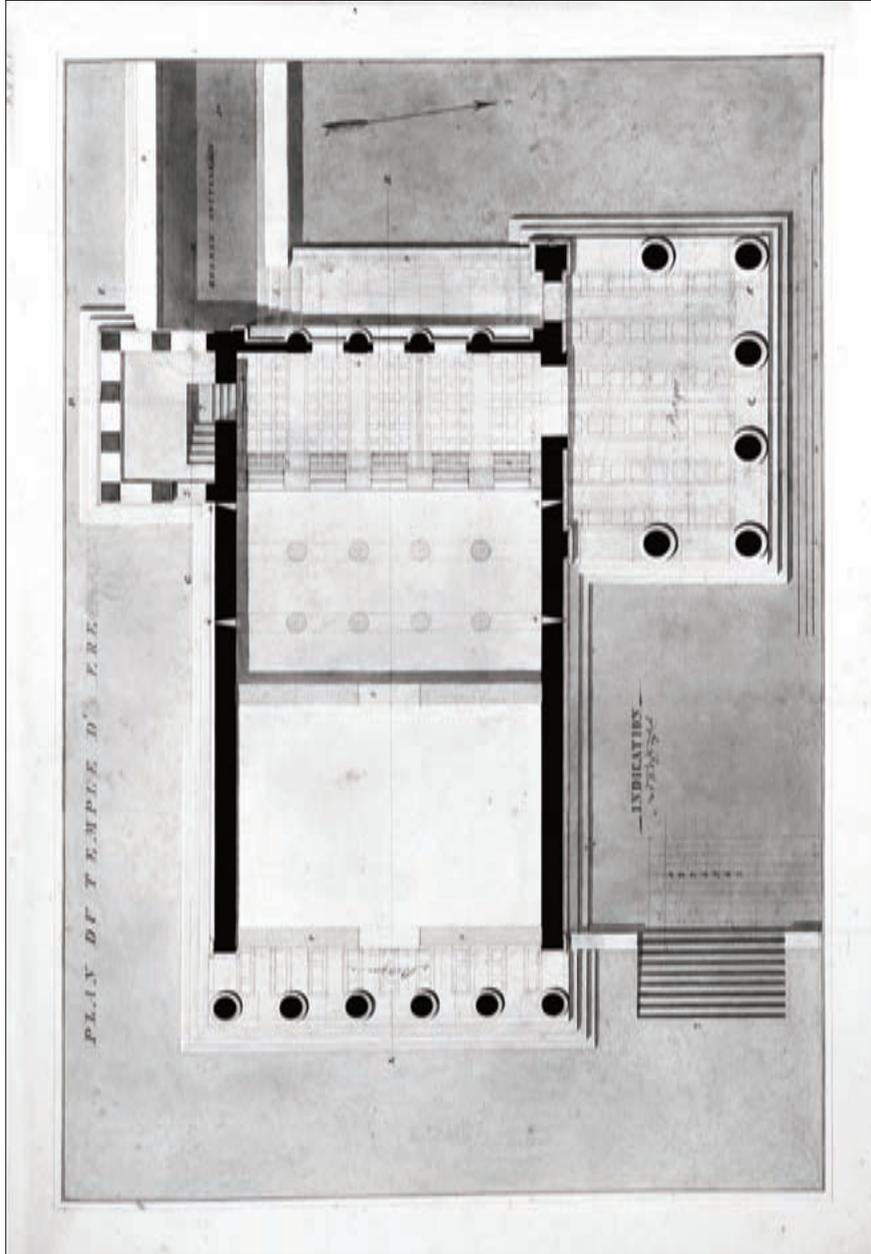
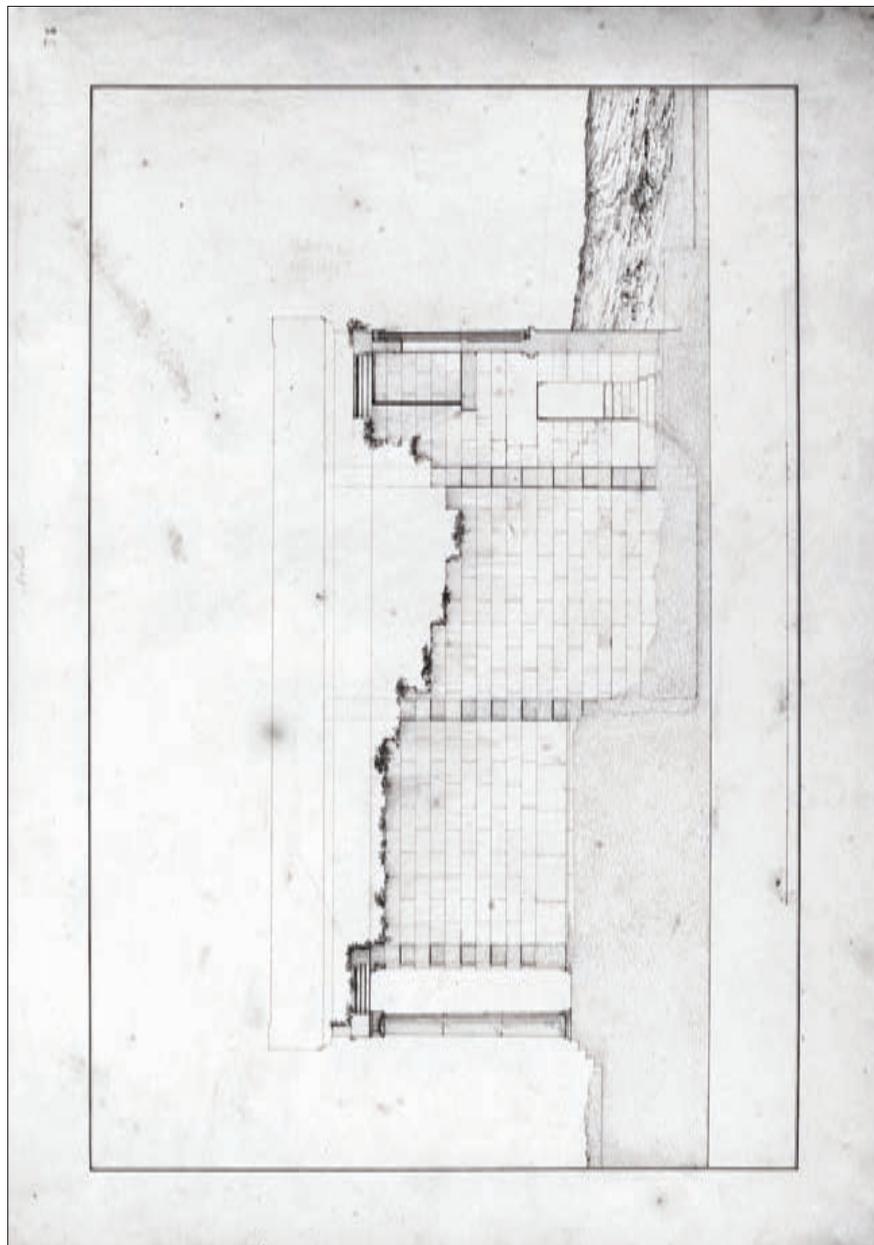
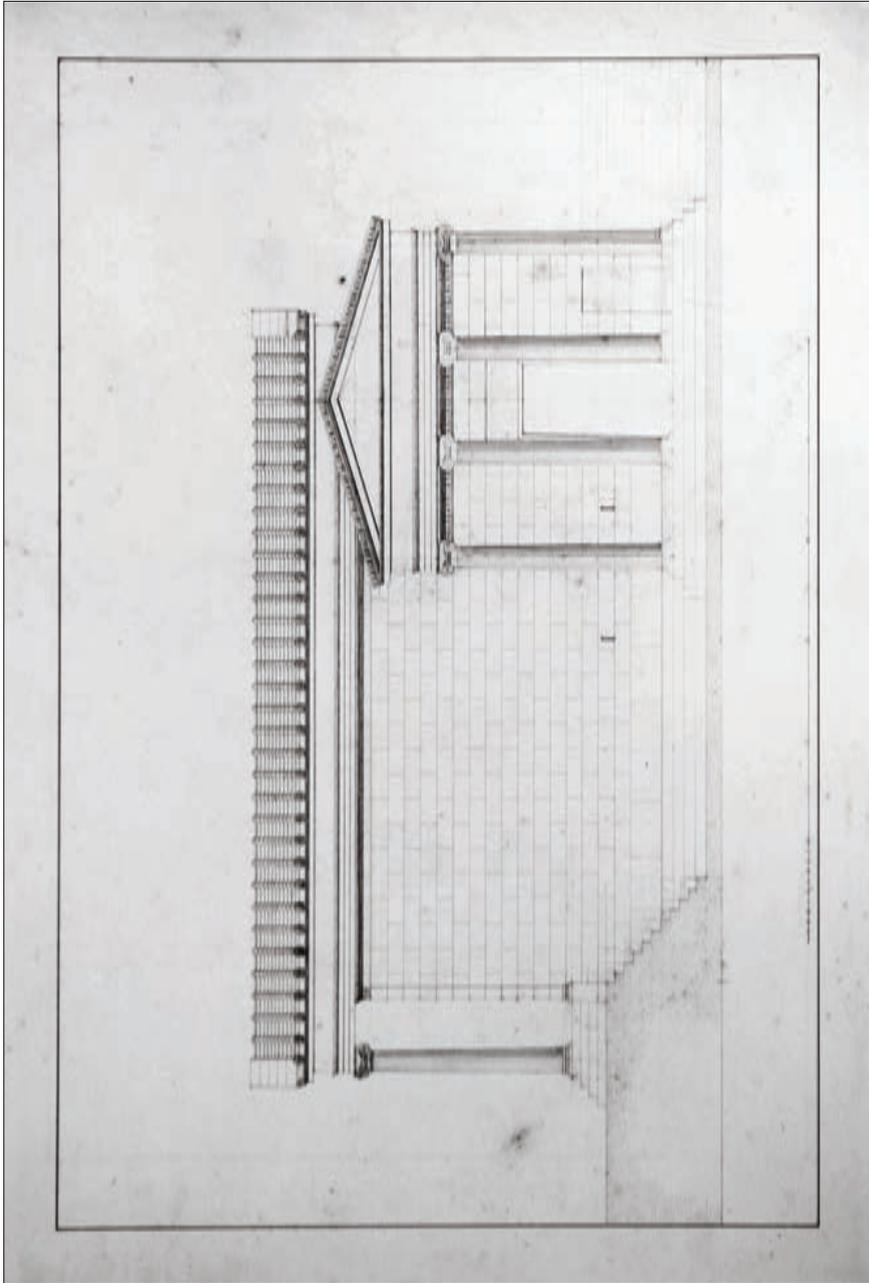
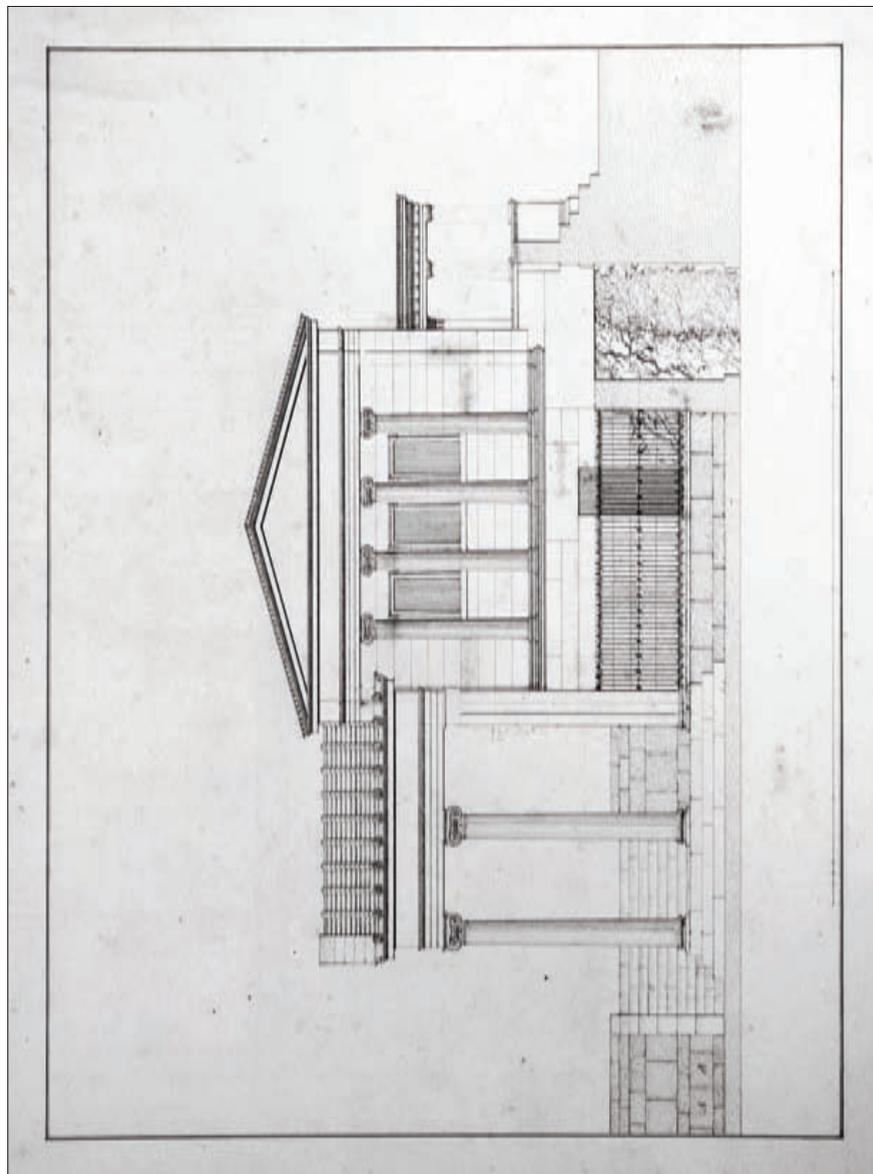
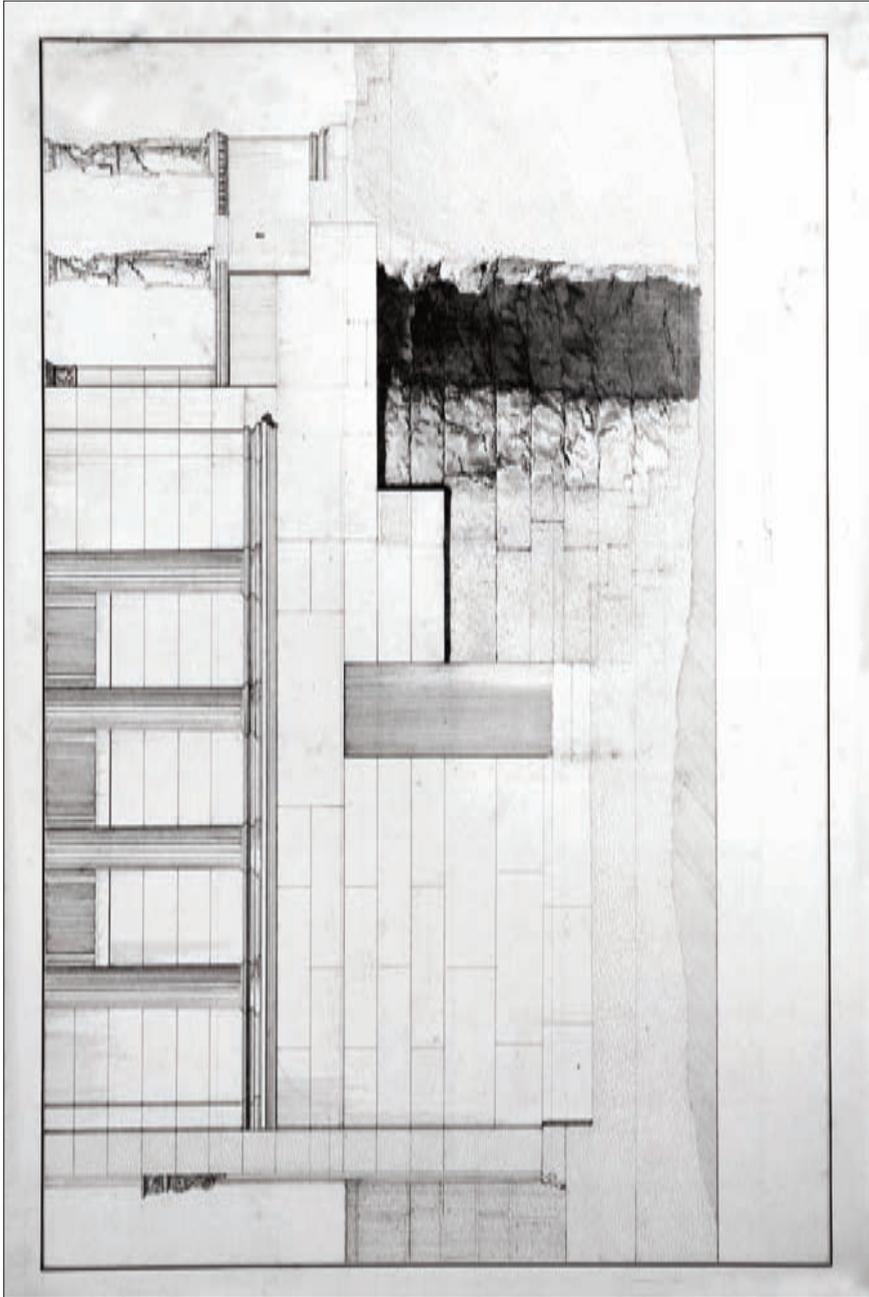
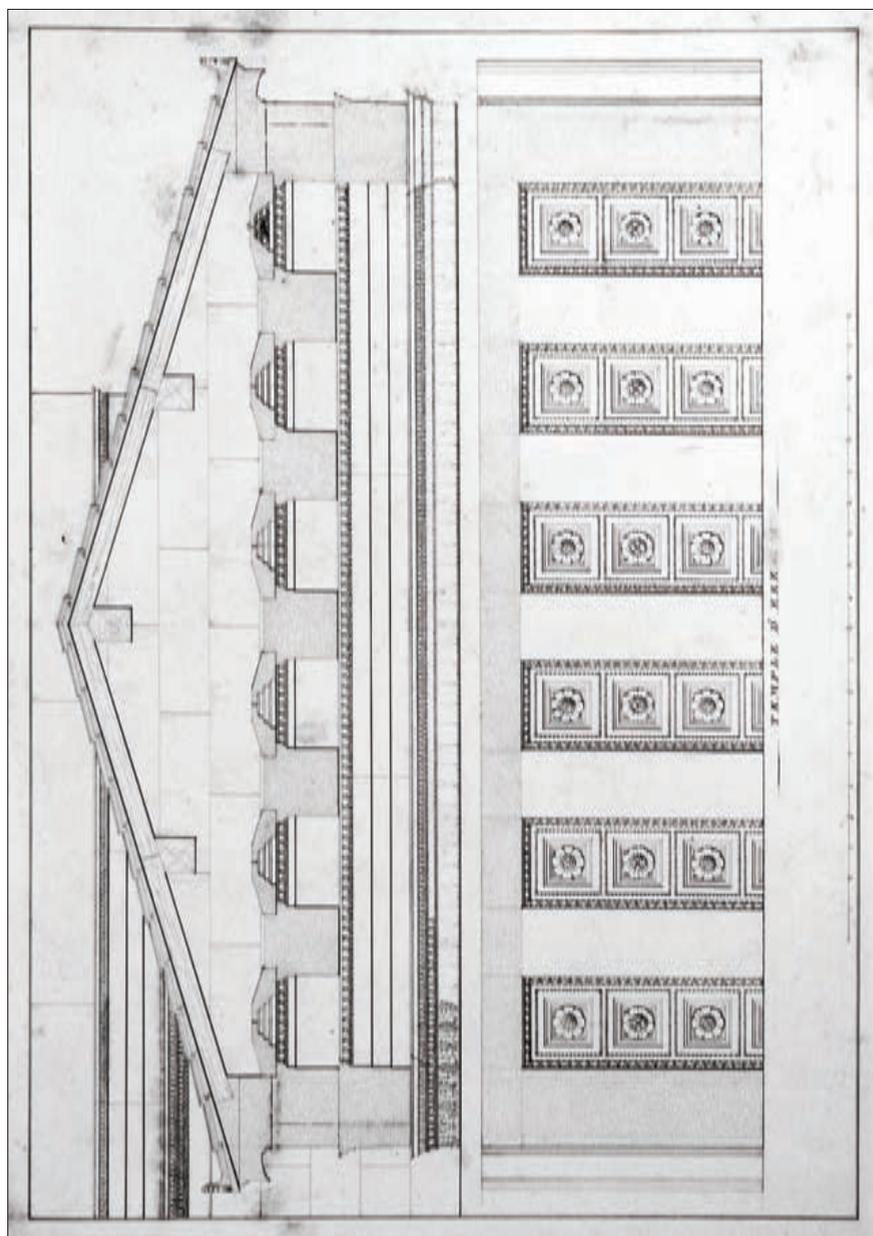
Tav. IV – *C. Hansen. Il partenone con la moschea. 1836. Acquerello*

Tav. V - *G.B. Lusieri. Il Partenone da Nord-Ovest, dopo l'asportazione di alcune metope. 1802*

Tav. VI - *L.S. Fauvel. Schizzo acquerellato.*
Dettagli dell'epistilio dell'angolo Nord-Ovest e Sud-Est del Partenone

Tav. 1 - *Copertina*

Tav. 2 - *Veduta dell'acropoli da Nord-Ovest*

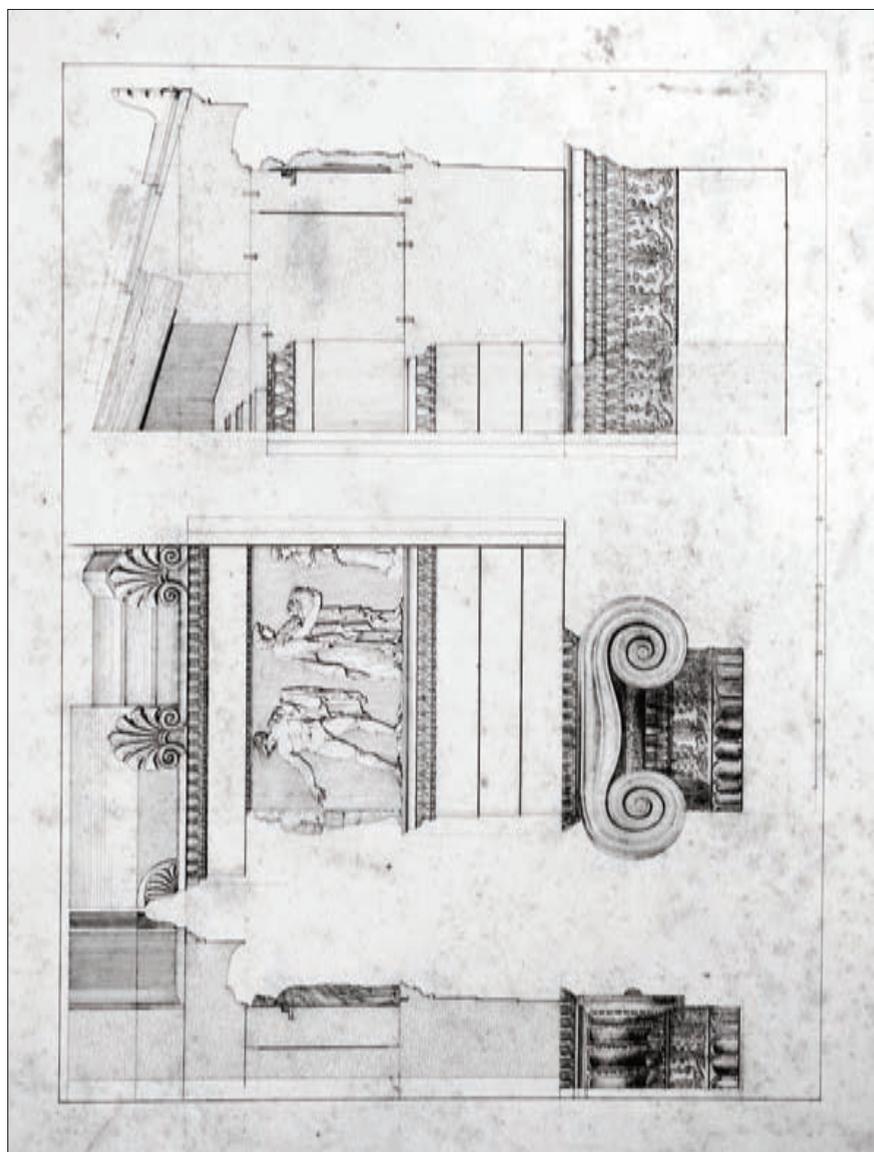
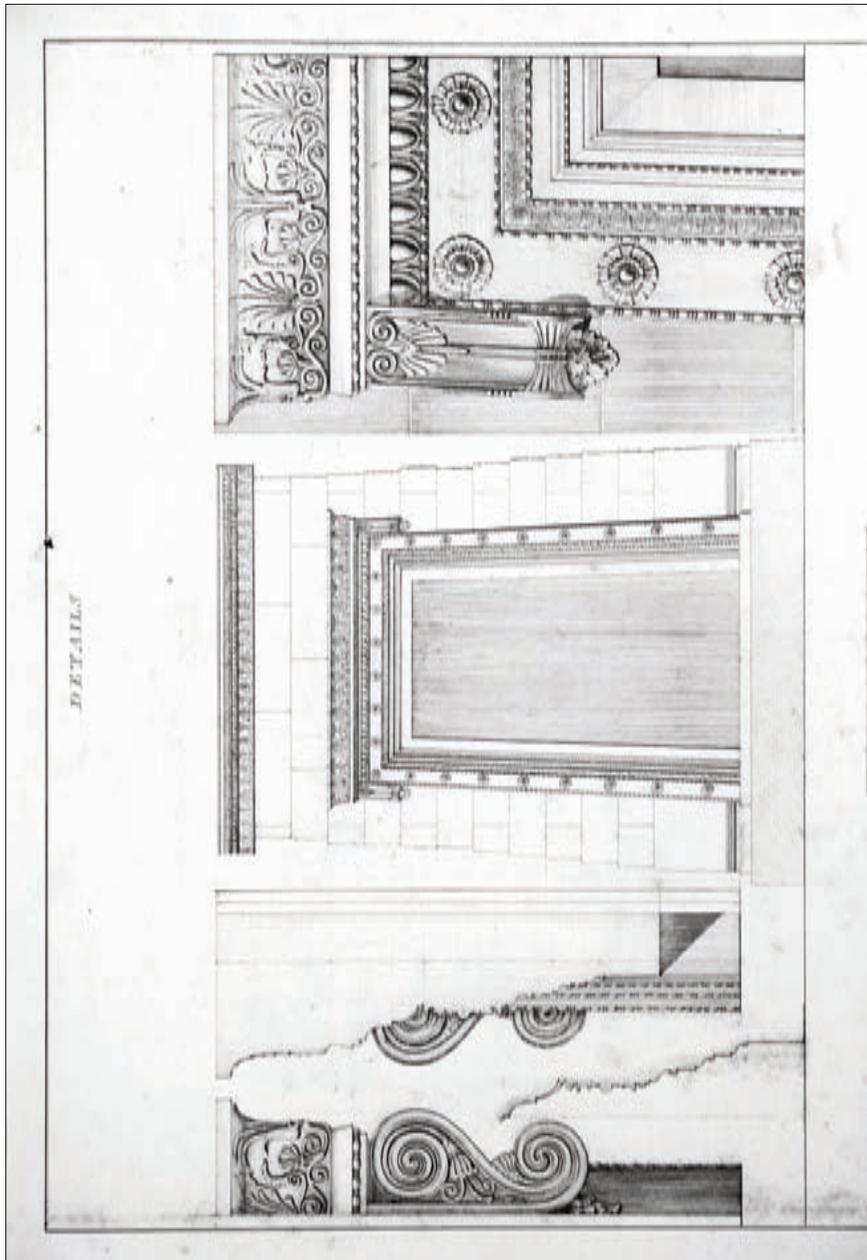
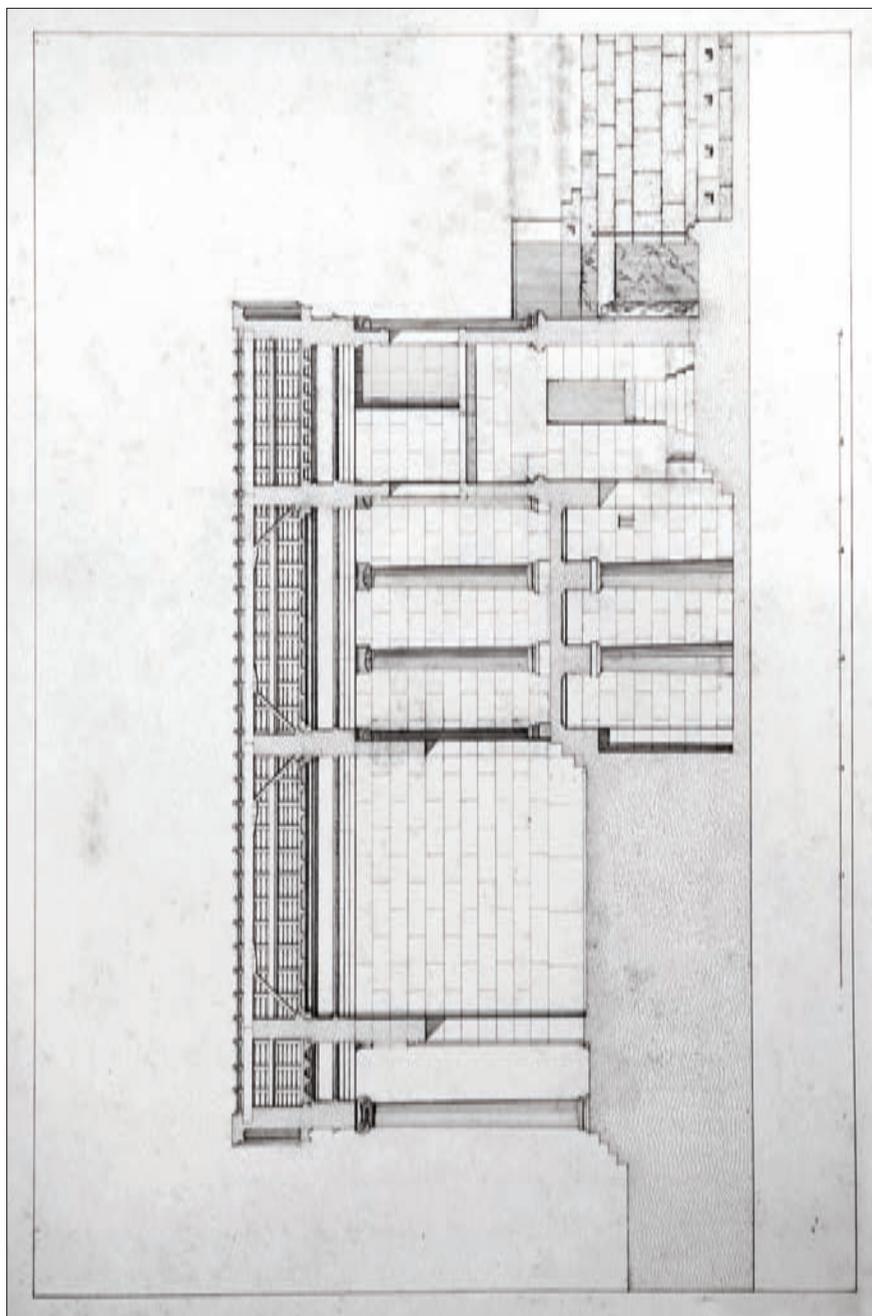
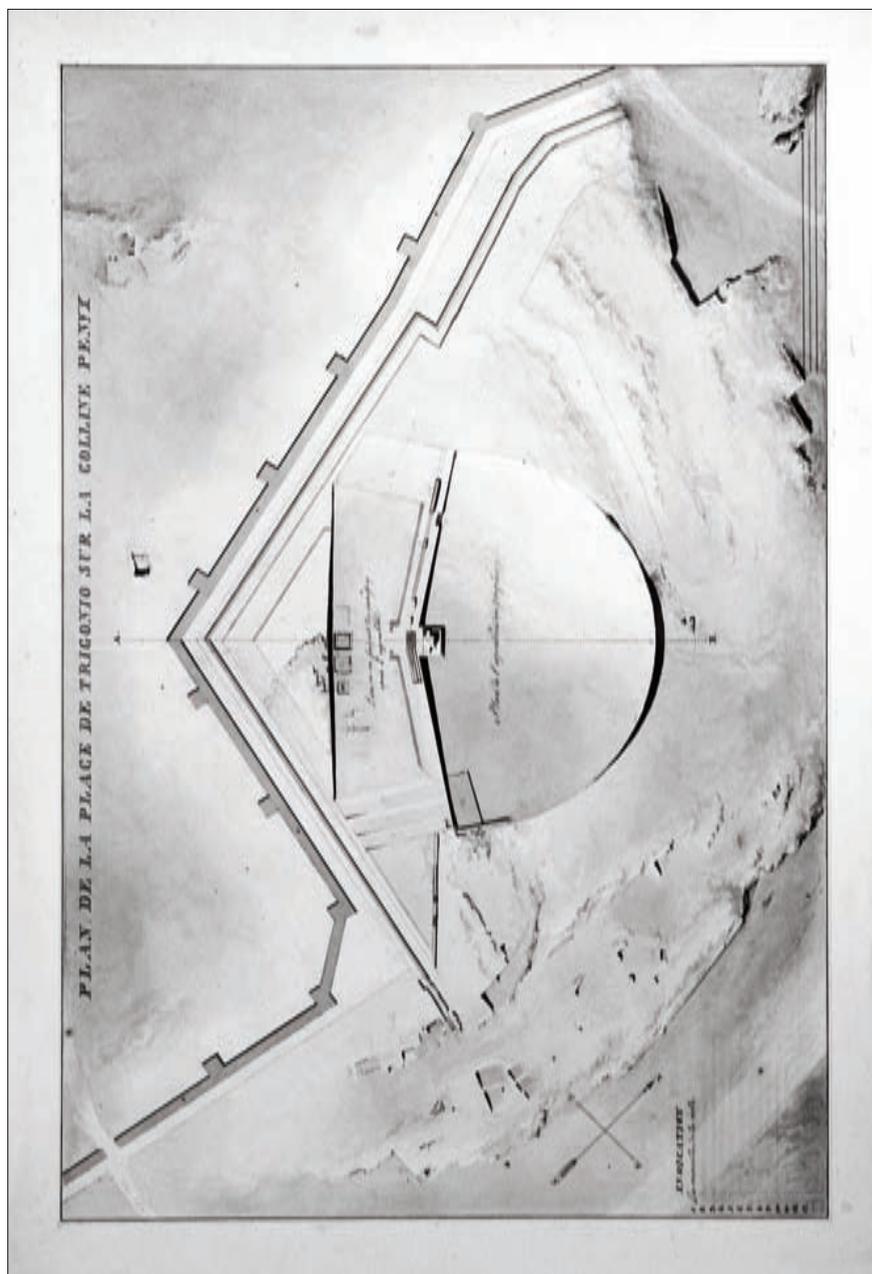
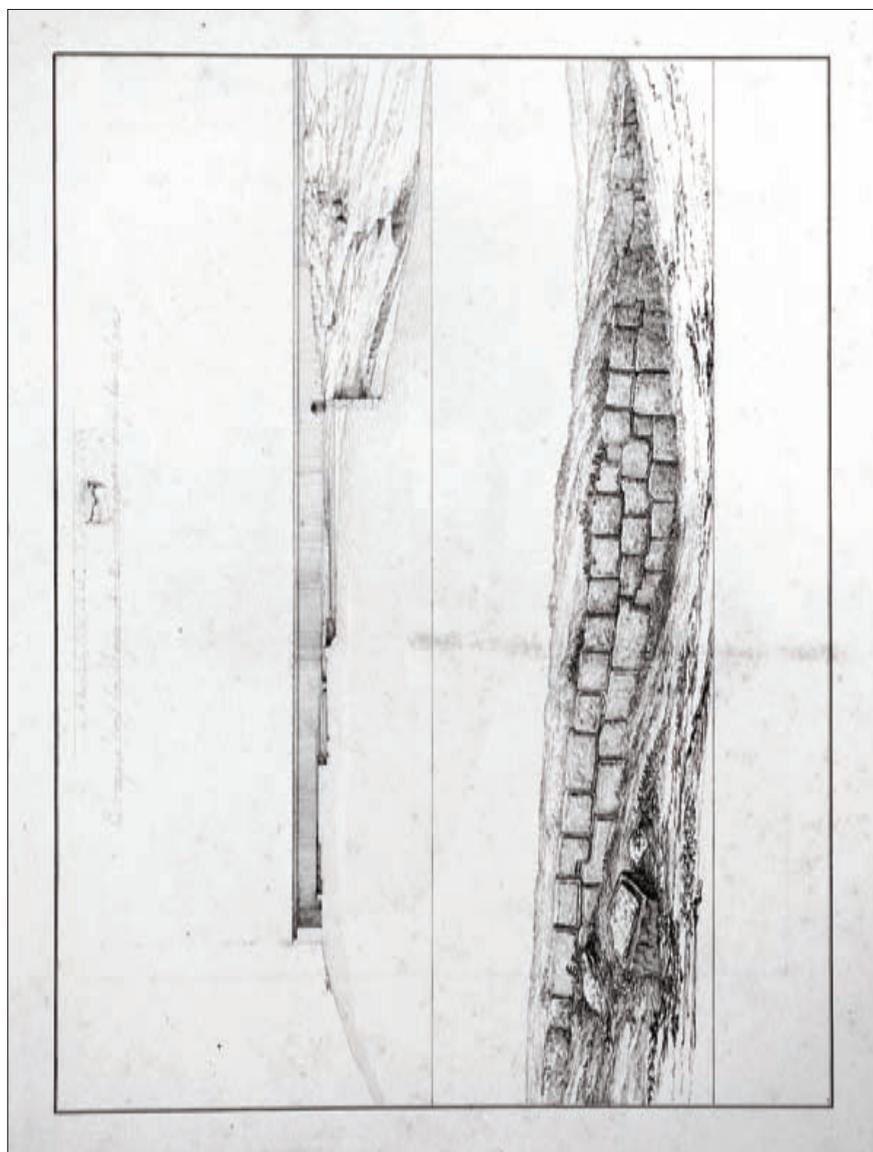
Tav. 3 - *Planimetria generale di Atene*

Tav. 4 - *Planimetria dell'Acropoli*

Tav. 5 - *Propilei. Pianta*

Tav. 6 - *Propilei. Veduta da Sud-Ovest*

Tav. 7 - *Propulei. Veduta del versante orientale da Sud-Est*

Tav. 8 - *Propilei. Fronte Occidentale*

Tav. 9 - *Propilei. A sin., fianco nord; a ds., sezione trasversale*

Tav. 10 - *Propilei. Sezione longitudinale assiale*

Tav. 11 - *Propilei. Dettagli delle fronti collonate e della trabeazione*

Tav. 12 - *Propilei. Portico orientale. Dettagli architettonici e profili di membrature*

Tav. 13 - *Propilei. Dettagli del soffitto e del colonnato interno*

Tav. 14 - *Propilei. Dettagli di testata d'anta e sottocornice*

Tav. 15 - *Cd. Monumento di Agrippa*

Tav. 16 - *Tempio di Athena Nike. Dettagli di capitello ed epistlio*

Tav. 17 - *Partenone. Pianta*

Tav. 18 - *Partenone. Veduta da Sud-Ovest*

Tav. 19 - *Partenone. Fianchi*

Tav. 20 - *Partenone. Fronte occidentale*

Tav. 20b - *Partenone. Sezione trasversale*

Tav. 21 - *Partenone. Fronte orientale*

Tav. 22 - *Partenone. Fianco sud*

Tav. 23 - *Partenone. Sezione longitudinale assiale*

Tav. 24 - *Partenone. Metope del fianco sud*

Tav. 25 - *Partenone. Dettagli architettonici*

Tav. 26 - *Partenone. Dettagli architettonici*

Tav. 27 - *Partenone. Dettagli della cornice*

Tav. 28 - *Partenone. Dettagli della copertuna*

Tav. 29 - *Partenone. Dettagli della decorazione architettonica della cella*

Tav. 30 - *Partenone. Dettagli della decorazione architettonica della cella*

Tav. 31 - *Partenone. Dettagli delle membrature di coronamento*

Tav. 32 - *Partenone. Dettagli della crepidine e del peristilio*

Tav. 33 - *Partenone. Dettagli di una delle fronti prostile*

Tav. 34 - *Partenone. Sezione longitudinale di dettaglio*

Tav. 35 - *Partenone. Spaccato prospettico relativo all'apparecchio dell'elevato*

Tav. 36 - *Eretteo. Pianta*

Tav. 37 - *Eretteo. Sezione longitudinale assiale*

Tav. 38 - *Eretto. Fronte nord*

Tav. 39 - *Eretteo. Fronte ovest*

Tav. 40 - *Eretteo. Dettaglio della fronte ovest*

Tav. 41 - *Eretteo. Dettagli di soffitto e copertura del portico nord*

Tav. 42 - *Eretteo. Sezione trasversale lungo la loggia delle Cariatidi*

Tav. 43 - *Eretteo. Dettagli del portico nord*

Tav. 44 - *Eretteo. Portico nord. Dettagli del portale*

Tav. 45 - *Eretteo. Sezione longitudinale assiale di ricostruzione*

Tav. 46 - *Planimetria generale della Collina della Pnice*

Tav. 47 - *Bouleuterion della Pnice. Sezione longitudinale assiale e veduta prospettica*

Tav. 48 - *Cd. Prigione di Socrate*

Indice dei Nomi

Abstract e curriculum

Il volume pubblica per la prima volta le quarantotto tavole della *Recueil des meilleurs monuments de la Grece,* elaborate e tra il 1800 e il 1804 da Sebastiano Ittar (1768-1847), architetto nato a Catania dal più noto Stefano.

Il primo capitolo ripercorre le vicende biografiche dell'autore, spesso oscure o intenzionalmente manipolate: la nascita a Catania, il primo periodo giovanile a Malta – tanto significativo da valergli il soprannome "il Maltese" presso la cerchia di artisti di Elgin –, quindi la formazione nell'ambiente cosmopolita della Roma di fine '700, l'attività in Grecia, quindi il ritorno a Catania e gli strenui tentativi – mai riusciti – di incidere e pubblicare i disegni elaborati in Levante, nonostante i numerosi riconoscimenti ricevuti dagli ambienti della cultura accademica internazionale.

Le tappe dell'avventurosa, benché poco fortunata, esistenza di Ittar e, in particolare, i suoi contatti culturali e personali, hanno costituito spunto per riflessioni più ampie sulle stimolanti istanze di rinnovamento che, alla fine del '700, percorrevano le teorie antiquarie e architettoniche delle principali città europee. Dal superamento di impostazioni rovinistiche e teatrali delle rappresentazioni dei monumenti antichi, alle indagini su aspetti finora non percorsi, quali le tecniche o i materiali edilizi, i contenuti più tradizionali della cultura ufficiale espressa dalle Accademie sono apparsi in rapida evoluzione.

Il secondo capitolo costituisce un inquadramento della figura di Ittar e della sua produzione grafica sui monumenti antichi di Atene nel dibattito sul rapporto tra archeologia e architettura impostosi tra Sette e Ottocento, particolarmente in Francia e Inghilterra, ma anche in Germania. In tale contesto teorico Ittar è apparso perfettamente integrato; si è sottolineata, infatti, l'eco nei disegni della *Raccolta*, delle principali tematiche emerse in questo ampio orizzonte culturale: l'influenza della trattatistica rinascimentale, dei più importanti resoconti di viaggio in Grecia (Le Roy, Stuart e Revett), del nuovo uso dei rilievi archeologici a fini progettuali (neostili).

Il terzo capitolo affronta il problema dell'esistenza di due diverse serie di disegni di soggetto greco redatte da Sebastiano Ittar – una custodita a Londra, l'altra a Catania – e propone una ricostruzione delle rispettive genesi; nel ricondurre ciascuna ad un diverso ambiente intellettuale di committenza o destinazione, le scelte grafiche e, più in generale, l'impostazione delle restituzioni sono state riferite ai differenti moventi ideologici. Si è, dunque, osservato un più oggettivo rilevamento delle emergenze antiche nel caso della prima serie, e una maggiore libertà interpretativa, talora avente esito in un vero e proprio atteggiamento progettuale, nel caso della seconda.

L'attenzione si è appuntata, in particolare, su quest'ultima, cioè, sui disegni della *Raccolta*, anche sotto il profilo dello strumentario grafico utilizzato, in linea con i più attuali orientamenti delle

restituzioni di monumenti antichi, come, per esempio, l'uso di proiezioni ortogonali anziché di prospettive e spaccati prospettici, o di ombreggiature e velature ad acquerello usate in senso didascalico piuttosto che pittorico.

Il quarto capitolo, infine, pur possedendo una struttura catalogica, e dunque fornendo le caratteristiche fondamentali di ciascun disegno (dimensioni, tipologia e tecnica della rappresentazione, scala grafica, didascalie, legende), prevede commento e analisi di ogni tavola, dal punto di vista sia metodologico sia grafico, con particolare riferimento alla storia delle scoperte sui monumenti dell'Acropoli di Atene e ai contenuti più strettamente archeologici e tecnico-edilizi dei grafici stessi.

Un'appendice documentaria, infine, contiene la trascrizione di documenti autografi inediti di Sebastiano Ittar rinvenuti nel carteggio custodito presso il Museo Civico di Castello Ursino a Catania.

The volume publishes for the first time the forty-eight illustrations of the *Recueil des meilleurs monuments de la Grèce*, done between 1800 and 1804 by Sebastiano Ittar (1768-1847), an architect born in Catania, the son of the better known Stefano.

The first chapter goes over the author's biographical vicissitudes, often obscure or intentionally manipulated: his birth in Catania, his first youthful period in Malta – so significant as to earn him the nickname "Maltese" in Elgin's circle of artists – and then his formation in the cosmopolitan environment of Rome at the end of the 18th century, the activity in Greece, then the return to Catania and the strenuous attempts to engrave and publish the drawings done in the east, which regularly failed, despite the numerous recognitions received from the milieus of international academic culture.

The stages of Ittar's adventurous but not very fortunate existence, and in particular his cultural and personal contacts, have given rise to ampler reflections on the stimulating demands for renewal that at the end of the 18th affected antiquarian and architectural theories in the principal European cities. From the overcoming of representations of ancient monuments as ruins or theatrical places, to the investigations of wholly new aspects, like building techniques or materials, the most traditional contents of the official culture expressed by academies appeared to be in rapid evolution.

The second chapter places Ittar and his graphic production of ancient monuments in Athens in the debate on the relationship between archaeology and architecture that developed in the eighteenth and nineteenth centuries, particularly in France and England, but also in Germany. In this theoretical context Ittar appears to have been perfectly integrated; in this connection there is stressed the echo in the drawings in the *Collection* of the main themes that emerged in this big cultural horizon: the influence of Renaissance treatises, of the most important accounts of journeys to Greece (Le Roy, Stuart and Revett), and the new use of archaeological surveys for planning purposes (neo-styles).

The third chapter faces the problem of the existence of two different series of drawings on Greek subjects by Sebastiano Ittar – one kept in London, the other in Catania – and proposes a reconstruction of the respective geneses. Each of the series is linked to a different intellectual environment as regards the commission or destination, and the graphic choices and in general the approach can be connected to different ideological motivations. Hence there is more objective observation of ancient features in the first series and greater interpretative freedom, sometimes becoming a real planner's attitude, in the second. Particular attention is paid to the latter, that is to say to the drawings in the *Collection*, also regarding the drawing instruments used, in line with the most up-to-date orientations regarding representations of ancient monuments, like for example the use of orthogonal projections rather than perspectives and perspective sections, or of shadings and water-colour veilings used in a didactic rather than a painterly way.

The fourth chapter, though having a catalogue-like structure, and therefore giving the fundamental characteristics of each drawing (size, typology and representation technique, scale, captions, legends), involves a commentary on and analysis of each illustration, from both the methodological and the graphic points of view, with particular reference to the history of the discoveries on the

monuments in the Acropolis in Athens and to the most strictly archaeological and technical contents of the drawings themselves.

Lastly, a documentary appendix contains the transcription of unpublished autograph documents by of Sebastiano Ittar recovered in the correspondence kept at the Civic Museum of Ursino Castle in Catania.

Francesca Buscemi, è nata a Catania nel 1974, dove si è laureata nel 1999 in Rilievo e Analisi Tecnica dei Monumenti Antichi. Nel 2004 ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Archeologia e Storia dell'Arte Greca e Romana presso l'Università degli Studi di Messina.

Dal 2006 è professore a contratto di Rilievo e Analisi Tecnica dei Monumenti Antichi presso l'Università degli Studi di Palermo. Dal 2006 è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Catania, segnatamente negli anni 2007-2008 su fondi del Progetto KASA.

La sua linea di ricerca è mirata soprattutto all'architettura antica, sia sotto il profilo della sua percezione e rappresentazione in età moderna, sia sotto quello dell'analisi delle tecniche costruttive e dei materiali edilizi, intesi anche come strumento d'approccio a tematiche acculturative.

I disegni di Ittar sui monumenti antichi di Atene sono stati redatti in una duplice serie: sinora era nota solo quella principale, consegnata a Lord Elgin tra il 1803 ed il 1804, che ne era il committente, conservata al British Museum. F. Buscemi pubblica per la prima volta un'altra collezione di grafici rielaborati in un secondo tempo, depositati a Catania.

Nel volume sono ricostruiti i moventi ideologici e metodologici delle restituzioni grafiche. E', inoltre, ripercorsa la vicenda umana e professionale di Ittar la quale si snoda attraverso i luoghi canonici del traffico commerciale verso l'Oriente, che vedeva in Catania uno dei terminali e in Malta una testa di ponte cosmopolita, con un ruolo strategico e mercantile rinnovato, grazie al patronato inglese affermatosi dopo l'avventura bellica di Napoleone. Lungo queste rotte passa non solo un movimento di merci, dalle stoffe alle spezie, ma anche un movimento di uomini, di famiglie, di conoscenze, in un momento di forte incremento dei contatti tra due parti del Mediterraneo a lungo rimaste separate.

Ittar's drawings [on ancient monuments in Athens] were done in two series: previously only the main series was known, given between 1803 and 1804 to Lord Elgin, who commissioned it; it is kept at the British Museum. F. Buscemi publishes for the first time another collection of drawings done later, deposited in Catania.

The volume reconstructs the ideological and methodological motivations of the drawings. It also goes over the human and professional story of Ittar, which develops through the canonical places of commercial traffic toward the east, which saw in Catania one of the terminals and in Malta a cosmopolitan bridgehead, with a renewed strategic and mercantile role, thanks to English patronage after Napoleon's war adventure. Along these routes there was not only movement of commodities, from cloths to spices, but also movement of men, families, forms of knowledge, in a moment of major increase of the contacts between two parts of the Mediterranean that for a long time were separate.

Progetto cofinanziato dall'Unione Europea - Programma di Cooperazione Transfrontaliera Italia - Malta